GABRIELA COCA

FORMĂ ŞI SIMBOL ÎN "MAGNIFICAT", BWV 243, RE MAJOR, DE J. S. BACH



Presa Universitară Clujeană

Referenți științifici:

Prof. univ. dr. Ștefan Angi

Prof. univ. dr. Gabriel Banciu

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

COCA, GABRIELA

Formă și simbol în „Magnificat", BWV 243, Re major, de J. S. Bach / Gabriela Coca. - Cluj-Napoca : Presa Universitară Clujeană, 2008

Bibliogr.

ISBN 978-973-610-804-4

786(430) Bach,J.S.
78.083.2(430)
929 Bach,J.S.

Tehnoredactarea computerizată, coperta, corectura:

Ph. dr. Gabriela Coca
400110 Cluj-Napoca, Op. 1, CP. 1191
Tel.: 0742-932.923
E-mail: gabriela_coca@yahoo.com

Universitatea Babeș-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruța Săcelean
Str. Hasdeu nr. 51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel./fax: (+40)-264-597.401
E-mail: presa_universitara@easynet.ro
http://www.editura.ubbcluj.ro/

GABRIELA COCA

FORMĂ ŞI SIMBOL ÎN „MAGNIFICAT”, BWV 243, RE MAJOR, DE J. S. BACH

PRESA UNIVERSITARĂ CLUJEANĂ
2008

PREFAȚĂ

Abordarea analitică a unei creații muzicale se poate realiza în două moduri:

- fie pornind de la detaliu spre ansamblu – identificând elementele componente ale discursului muzical, descoperind funcția lor în construcția lucrării, şi prin însumarea elementelor ajungând la conturarea imaginii de ansamblu;

- fie prin specificarea formei de ansamblu, şi descompunerea ei treptată, ajungând în final la detaliu.

În cartea de față, am optat pentru prima variantă. Fiecare parte componentă a lucrării este analizată separat, iar în finalul cărții concluziile prezintă sinteza analizelor. Analizele şi observațiile cuprinse în volum sunt originale, nu au la bază bibliografie, doar în limita plasării lucrării în context istoric, sau al clarificării unor elemente tehnice. Bibliografia este recomandată cititorului, pentru a-şi completa informațiile.

Prin analizele de acest fel doresc să deservesc în primul rând interpretul. Înțelegând logica de construcție a unei lucrări muzicale, interpretul are mult mai multe şanse de a decodifica mesajul compozitorului, şi de a realiza o interpretare cât mai autentică şi mai fidelă intențiilor creatorului. Pentru că dincolo de frumusețea sonorităților, marile creații muzicale ale omenirii au la bază o logică de concepție foarte bine cizelată.

Gabriela COCA

„*MAGNIFICAT*" - SCURT ISTORIC AL GENULUI[1]

Genul *Magnificat* – înaintea secolului al XVII-lea

Magnificat este unul dintre cele trei imnuri de slavă pe care Sfânta Scriptură îl atribuie Fecioarei Maria, ca răspuns rostit de aceasta la salutările cordiale ale Elisabetei, în casa lui Zaharia (*Canticum Beatae Mariae Virginis*). Prezentul text se află în Biblie, în Evanghelia lui Luca, partea I, nr. 46-55.

Evoluția *Magnificatului* ca gen cunoaşte înaintea etapei polifonice o etapă monodică. În această etapă primordială *Magnificatul* a fost o cântare mult mai elaborată decât cântarea psalmică, al cărui mod şi a cărei formulă de încheiere erau determinate de antifon. Multe antifoane vechi citează sau parafrazează textul *Magnificatului*, frazele componente păstrându-le în ordinea în care ele apar în Biblie. Aceste citate adesea sunt scurte, fiind intonate într-un stil monodic plan. În alt grup de antifoane alături de *Magnificat* sunt intonate şi cântecele de laudă – *Benedictus*.

Magnificatul polifonic, de dinaintea secolului al XVII-lea făcea parte din *Ordinarium missae* (respectiv din cântările constante ale misei), reprezentând punctul culminant al ei. Deja începând de la mijlocul secolului al XV-lea în cadrul misei textul *Magnificatului* apărea adesea prelucrat polifonic. El era cântat atât în ritualul bisericesc catolic, cât şi în cel protestant timpuriu, în slujbele de duminică, precum şi în cele de sărbătoare. Autoritățile bisericeşti au impus continuu ca *Magnificatul* să fie cântat în toate cele 8 moduri.

Printre compozitorii cei mai importanți care au compus în această perioadă muzică pentru *Propriumul* şi *Ordinariumul* misei (misa plenară), incluzând *Magnificatul*, se numără G. Dufay (*Missa S. Jacobi*, 1429), Brumel, Prioris, Stoltzer (fiecare câte 5 mise), Johannes Martini (6), Mouton, La Rue (7 fiecare), Antonio de Ribera şi Gombert (ambii 8), Rener (9), Gaffurius (11), Appenzeller (13), Carpentras (15), Johann Walter (j.) (16), Torrentes (17), Victoria (18), Morales (20), Palestrina (peste 30), Lassus (aprox. 100). În secolul al XV-lea majoritatea *Magnificatelor* au fost compuse în 3 părți, pe când în secolul al XVI-lea acestea se măresc la patru. Cel mai timpuriu manuscris de *Magnificat* datează din secolul al XIV-lea, fiind un fragment anonim. Obiceiul de a cuprinde *Magnificatul* în misă, se încetățeneşte la mijlocul secolului al XV-lea, sub influența lucrărilor lui Dufay şi Binchois. De la începutul secolului al XVI-lea datează primele partituri care reprezintă exclusiv compoziții *Magnificat* de sine stătătoare, sau în

[1] Realizat pe baza: Steiner, Ruth – Kirsch, Winfried – Bullivant, Roger, *Magnificat*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers, London, 1992, vol. 11, p. 495-500.

care *Magnificatul* predomină: (1534 - Attaingnant, 1544 - Rhau, 1553 – Du Chemin, 1557 – Le Roy & Ballard). În această perioadă forma şi stilul *Magnificatului* polifonic a fost determinat de trei factori:

1. influența stilului componistic polifonic - vocal din perioada şi locul dat;
2. condițiile de practică liturgică muzicală;
3. *Cantus prius factus* – care a constituit baza oricărui *Magnificat* polifonic până în secolul al XVII-lea.

Acesta din urmă, împreună cu structura formală a textului cântat, cu prezența permanentă a tonului de bază, au asigurat un caracter distinct *Magnificatului*, acesta devenind un anumit gen de motet independent. Funcția specifică liturgică a *Magnificatului* polifonic rezidă aparent în structura sa formală. Până în secolul al XVII-lea *Magnificatul* a fost alcătuit din secțiuni, care se bazau pe structura versului. Există doar câteva exemple de motete ample bi- sau tripartite (Gasparo Alberti, Valentin Rab, Jheronimus Vinders). Structura versificată facilitează stilul de compoziție responsorial, sau alternativ de interpretare al *Magnificatului*, stil încetățenit în practica liturgică. Stilul de compoziție responsorial se întâlneşte şi în genurile polifonice de imnuri, psalmuri şi secvențe. Multe *Magnificaturi* din acea perioadă debutează cu versurile *Et exsultavit*, sau *Anima mea*. Puține la număr sunt acelea care debutează direct cu cuvântul *Magnificat* (ex. Alexander Agricola, Gasparo Alberti, Johannes de Lymburghia, Valentin Rab, Jheronimus Vinders).

În repertoriul de *Magnificat* practica liturgică a timpului şi locul de compoziție au determinat alegerea antifoanelor, precum şi numărul de părți componente ale formei, cerute într-un mod particular. Cele mai frecvent utilizate moduri erau: al 8-lea, al 6-lea şi primul. Mai puțin frecvente compoziții de *Magnificat* au fost în modurile: 7, 3 şi 5. Mulți compozitori folosesc însă mai multe moduri simultan (Dufay, Brumel, LeBrung, Martini, Johann Walter (j.), Clemens non Papa, Gombert). Preferințele liturgice ale locului de compoziție au avut influență asupra aranjării, ordinii de succesiune al părților componente ale lucrării. De asemenea, aceste obiceiuri au influențat stilul lucrării. În acest sens, multe *Magnificaturi* scrise pentru corul papal conțin un număr mai mare de părți componente, incluzând adesea canoane, şi secțiuni de contrapunct înflorit (ex. Festa, Morales, Palestrina, Victoria). Numeroase sunt în secolul al XVI-lea lucrările în care părțile componente sunt aranjate în funcție de tonurile de compoziție: *Primi toni, Secundi toni* etc. Cele mai timpurii cicluri complete de *Magnificat* (incluzând 8 părți compuse în toate cele 8 moduri) sunt lucrările lui Sixt Dietrich (1535) şi Senfl (1537). Multe compoziții de acest gen, care parcurg de-a lungul părților toate cele 8 moduri au o

alură didactică, demonstrând felul (stilul) de compoziție polifonic în toate cele 8 moduri (stilul polifonic este determinat ca atare de mod). Exemple în acest sens constituie lucrările compozitorilor: Martin Agricola – *Ein kurz deutsche Musica* (1528), Anonymus – *Kirchengesanng teutsch und lateinisch* (1557).

În cadrul *Magnificatelor* din secolele XV-XVI legătura dintre elementul orizontal (cântarea plană) şi elementul vertical (armonizarea) era foarte variată. Cele mai numeroase exemple sunt acelea în care *cantus firmusul* se află la vocea superioară, restul vocilor asigurând susținerea corală armonică (vezi în acest sens lucrările lui Dufay şi Binchois).

În general vorbind, *Magnificatele* secolului XVI prezintă o fațetă foarte diversificată, fiind un gen hibrid, aflat undeva între muzica severă liturgică şi formele ample de motet, influențând astfel dezvoltarea în ambele sensuri. Acest stil hibrid este în special caracteristic nordului Italiei din prima jumătate a secolului al XVI-lea (Gasparo Albert – *Magnificat*). Lucrările *Magnificat* ale lui Palestrina şi Lassus sunt cele care consolidează genul, reprezentând un model de compoziție al formelor în *stile antico* (sec. al XVII-lea). Din cele peste 100 de *Magnificaturi* ale lui Lassus în jur de 40 nu sunt bazate pe cântarea plană obişnuită. Acestea creează un soi de parodie *Magnificat*.

Tradiția engleză a compozițiilor *Magnificat* se distinge de creația de acelaşi gen de pe restul continentului (Fayrfax, Ludford – începutul sec. al XVI-lea). Marea majoritate a lor sunt concepute în 5 părți, numărul vocilor polifonice componente schimbându-se frecvent în cadrul aceleiaşi lucrări. De asemenea, lucrările erau marcate de dese schimbări de registru, bazându-se pe structuri sonore reduse, cu cezuri la mijloc de vers. Cea mai importantă caracteristică a acestor lucrări rezidă însă în faptul că, compozitorii englezi în procesul lor componistic nu se bazează în general pe unul dintre cele 8 moduri. Factorul unificator al compoziției îl asigură însă vocea de tenor, ce intonează de obicei un *faux-bourdon* improvizat. Vocea de tenor constituie în acest context cea mai gravă voce, *cantus firmusul* situându-se în vocea mediană. O sursă importantă de analiză a *Magnificatelor* englezeşti ale acestei perioade îl constituie un volum coral incomplet de *24 de Magnificaturi*, din perioada 1490 – 1504, aflat la Colegiul din Eton (compozitorii de *Magnificat* cuprinşi în volum sunt: Nesbet, Kellyk, Walter Lambe, Stratford, Richard Davy, Robert Wilkinson, Sygar).

Magnificatul – începând din secolul al XVII-lea până în prezent

Stilul de compoziție baroc îşi pune amprenta şi asupra genului de *Magnificat.* Compozițiile câştigă în culoare, reprezentările sonore ale textului câştigând în potențial. Stilul componistic al *Magnificatului* gravitează în jurul cuvintelor cheie emoționale: *magnificat, exultavit, humilitatem, timentibus, dispersit, deposuit, misericordiae, gloria*, şi ilustrative: *omnes generationes* etc. În barocul timpuriu se mai regăseşte stilul de compoziție vechi – *stile antico*. Cele mai reprezentative lucrări de acest gen din această perioadă sunt cele două *Magnificaturi* de Monteverdi, cu care compozitorul încheie *Vespera (Vecernia)* sa, din 1610. Dezvoltarea şi perfecționarea instrumentelor muzicale influențează şi stilul de compoziție al *Magnificatului*. Astfel, primul *Magnificat* al lui Monteverdi, din cele două amintite, antrenează un ansamblu instrumental de amploare, al doilea fiind conceput pentru o formație mai modestă. Ca stil de compoziție, Monteverdi combină în *Magnificatele* sale (ca şi în întreaga *Vecernie* de altfel) stilul componistic plan, cu cel vocal - polifonic. Lucrările sunt îmbogățite prin *ritornelle* instrumentale, efecte de ecou, precum şi alte soluții „moderne”.

Compoziția *Magnificat* de Schütz (SWV[2] 468) este un alt exemplu remarcabil al genului din perioada barocă timpurie. Compusă pentru două coruri (*coro favorito*), trompete, corzi şi continuo, lucrarea este influențată de stilul polifonic coral al lui Giovanni Gabrieli, promovând un stil concertant. Un solo de tenor *(favorito)* este alternat cu ansamblul coral, precum şi în orchestră pasajele de trompetă solo plus continuo, alternează cu ansamblul. În epoca barocului mediu forma de *Magnificat* evoluează spre o arhitectură ce cuprinde mai multe numere de sine stătătoare (arii, coruri, numere solistice cu acompaniament de continuo). Acest tip de arhitectură se regăseşte şi în barocul înalt, în compozițiile lui Bach şi Haendel.

Magnificatul în *Re major* atribuit lui Buxtehude, lucrare reprezentativă a genului din această perioadă, este concepută pentru 5 solişti, cor la 5 voci, două partide de viori şi continuo. Caracteristic lucrării sale, este *ritornello*-ul instrumental din debut (după *timentibus eum*), şi de asemenea înainte de partea *Gloria*.

Alte lucrări reprezentative ale genului din barocul mijlociu: *Magnificat* de J. R. Ahle (1657), *Magnificat* de Dionigi Erba.

Printre exemplele reprezentative ale genului din barocul târziu se află *Magnificat* de Vivaldi, pentru solişti, cor la 4 voci, şi instrumente cu coarde. Lucrarea conține nouă numere, şase corale şi trei solo şi în cadrul ei se regăsesc deja toate trăsăturile stilului de compoziție specifice epocii.

---

[2] Schütz Werke Verzeichnis.

J. S. Bach a scris ***Magnificatul*** său cu ocazia primului Crăciun petrecut la Leipzig, în 1723. Prima variantă a lucrării a fost concepută în tonalitatea *Mi b major*, orchestra conținând trompete şi tobe, sub o formă arhitectonică de 12 numere. Din context, se evidențiază numerele solo, prin virtuozitatea lor vocală. Remarcabilă este de asemenea şi varietatea culorilor instrumentale. Manuscrisul partiturii include şi patru piese de Crăciun, intercalate în textul biblic al *Magnificatului*:

- *Vom Himmel hoch* (coral de dimensiune redusă);
- *Freut euch und jubiliert*;
- *Gloria in excelsis Deo*; şi
- *Virga Jesse*.

Aceste piese au fost intercalate în *Magnificat*, în locuri bine determinate, conform ritualului religios lutheran.

Bach a recompus această lucrare mai târziu în tonalitatea *Re major* (tonalitate mult mai comodă pentru trompete şi tobe). A făcut modificări de esență în cadrul ei, eliminând în primul rând piesele interpolate în textul biblic. Sub această formă a fost interpretată lucrarea la Leipzig între anii 1728-1731, şi este cunoscută şi interpretată şi în zilele noastre.

În zilele noastre a devenit o lucrare cântată şi cunoscută şi *Magnificatul* compus de C. Ph. E. Bach în anul 1749. Lucrarea este concepută în aceeaşi tonalitate (*Re major*), existând şi o coincidență a măsurii de debut, cu lucrarea lui J.S. Bach. Istoria muzicii trasează un paralelism între această lucrare a fiului lui Bach şi *Misa în do minor*, KV 437 de Mozart. *Magnificatul* compus de C. Ph. E. Bach utilizează aceeaşi metodă de construcție sub forma unor numere separate. Regăsim în lucrarea lui periodicitatea tipică frazării muzicale clasice. Textul poetic este subordonat muzicii, expresia textului este mai degrabă generală decât specifică.

G. A. Fioroni compune de asemenea un *Magnificat* pentru două coruri şi două orchestre, în tonalitatea *Fa major*. Stilul simfonic al acestei lucrări se apropie de lucrarea lui Mozart intitulată *Vesperae solennes de Confessore*, KV 339, compusă în anul 1780. În contextul acestei lucrări *Magnificatul* reprezintă doar o parte dintre cele şase părți componente, concepută într-o formă de sonată, în tempo *Allegro*, cu o introducere lentă *Adagio*. Tonalitatea ei este *Do major*.

În perioada romantismului compozitorii nu au fost inspirați de versurile *Magnificatului*. Aproape că lipseşte cu desăvârşire din această perioadă a istoriei muzicii. În epoca modernă însă, compozitorii se apropie din nou de aceste versuri, cu o inspirație parcă reîmprospătată. Amintim lucrarea compozitorului american Alan

Hovhaness, care în 1958 compune o lucrare *Magnificat* utilizând efectele orchestrei moderne. Întâlnim în lucrarea lui efecte de tremolo la corzile grave, efecte care în rândul auditorilor creează o stare de tensiune specială. De asemenea, compozitorul depăşeşte limitele cadrului metric, compunând liber, *senza misura*. Stilul componistic al lucrării este un stil neo, care face aluzie la *organum*, lumea sonoră armonică sugerând lumea modală. În urma unei introduceri orchestrale intitulate *Celestial fanfare* textul *Magnificatului* este împărțit pe numere corale precum şi solistice.

Lennox Berkeley, în anul 1968, compune de asemenea o lucrare *Magnificat*, pentru cor şi orchestră, fără solişti însă. Debutul lucrării este realizat într-un mod deosebit de interesant. Un motiv trisonic intonat de orchestră este urmat de un singur cuvânt *Magnificat*, cântat fără acompaniament de vocile de sopran pe un acord micşorat. Acest procedeu sugerează cântarea plană. De asemenea, încheierea primei secțiuni de formă este realizată prin utilizarea corului ce intonează fără susținere orchestrală cuvintele *Sanctum nomen ejus*, urmat de un postludiu orchestral.

Lucrarea compozitorului ceh Janáček – *Glagolitic Mass*, debutează de asemenea cu un preludiu orchestral vertiginos, ce introduce *Fecit potentiam* şi *dispersit*, compuse într-o manieră tradițională. În această lucrare se simte influența *Misei* lui Stravinsky.

Una dintre cele mai importante lucrări *Magnificat* ale secolului al XX-lea o constituie cea compusă de Penderecki în anul 1974, pentru solişti, cor şi orchestră. Lucrarea în ansamblu are o sonoritate bizară, specifică compozitorului. Corul este tratat ca o masă sonoră imensă, susținută de sonoritățile stridente ale orchestrei, întunecate la culoare şi metalice.

*

1. J. S. BACH – *„MAGNIFICAT”*, RE MAJOR, BWV. 243
ANALIZA PĂRȚILOR COMPONENTE ALE FORMEI

1.1 MAGNIFICAT

TEXTUL: *„Magnificat anima mea Dominum”*
(Sufletul meu măreşte pe Domnul)

ANSAMBLUL: Tromba I – II – III
Timpani
Flauto traverso I – II
Oboe I – II
Violino I – II
Viola
Coro – Soprano I – II, Alto, Tenore, Basso
Continuo.

FORMA: este o variațiune, fiind alcătuită dintr-o secțiune de bază **A** (16 măsuri) urmată de 5 variațiuni ale acesteia:

Av1 (14 măsuri)
Av2 (14 măsuri)
Av3 (16 măsuri)
Av4 (14 măsuri)
Av1 (16 măsuri).

Dintre secțiunile de mai sus primele două (**A** şi **Av1**), respectiv ultima secțiune (**Av1** în reluare) sunt pur orchestrale. Corul intervine abia din secțiunea a 3-a (**Av2**) şi rolul său se extinde pe parcursul a 3 secțiuni (**Av2, Av3, Av4**).

Din punctul de vedere al echilibrului formei de ansamblu centrul de greutate cade pe punctul de simetrie al părții. Această parte fiind formată din 6 secțiuni, punctul de simetrie al ei se suprapune cu începutul secțiunii a 4-a: **Av3** (măsura 45).

STRUCTURA TONALĂ

Tonalitățile utilizate aici sunt preponderent majore cu diezi, tonalitatea de bază fiind *Re major* – tonalitatea principală a întregii lucrări.

Tonalitatea principală a lucrării se impune ca tonalitate de bază exclusivă în primele două părți şi în ultimele două părți ale ei.

Ex. 1 Tabelul tonalităților de bază ale părților:

Nr.	Titlul	Tonalitatea de bază
1.	*Magnificat*	*Re major*
2.	*Et exultavit spiritus meus*	*Re major*
3.	*Quia respexit humilitatem*	*si minor* *)
4.	*Omnes generationes*	*fa # minor*
5.	*Quia fecit mihi magna*	*La major*
6.	*Et misericordia*	*mi minor*
7.	*Fecit potentiam*	*Sol major / Re major* **)
8.	*Deposuit potentes*	*fa # minor*
9.	*Esurientes implevit bonis*	*Mi major*
10.	*Suscepit Israel*	*si minor / Re major / mi minor* ***)
11.	*Sicut locutus est*	*Re major*
12.	*Gloria patri*	*La major / Re major* ****)

Observații:

*) Tonalitatea de încheiere a părții este *fa # minor*. Însă, având în vedere faptul că după partea a 3-a, partea a 4-a urmează *Attacca*, tonalitatea de bază a părții a 4-a fiind *fa # minor*, considerăm că apariția ei în ultimele măsuri ale părții a 3-a are doar un rol pasager. Astfel, tonalitatea *si minor* fiind tonalitatea de debut a părții, şi totodată tonalitatea ei preponderentă, o considerăm tonalitate de bază.

) În cazul părții nr. 7 (*Fecit potentiam*) considerăm că există două tonalități de bază: *Sol major* şi *Re major*. Este adevărat că hotărâtoare în stabilirea tonalității de bază a unei lucrări muzicale este tonalitatea ei de încheiere şi nu tonalitatea ei de debut, dar în cazul de față *Sol major* nu este doar o tonalitate de debut, ci domină prima secțiune a părții. Astfel, pe baza imaginii vizuale ce reflectă în culori succesiunea tonalităților susținem că **din punct de vedere tonal această parte se divide în două

secțiuni, în timp ce din punct de vedere structural ea este un singur mare *crescendo*, subdivizat în 6 secțiuni şi *Coda*.

***) Stabilirea tonalității de bază a acestei părți (nr. 10) nu este deloc o treabă uşoară, având în vedere următoarele:

- partea se încheie în tonalitatea *mi minor*, tonalitate ce ocupă pe parcurs 10 măsuri din totalul de 37;
- tonalitatea de debut a părții este *si minor*, ce la rândul ei se extinde peste 7,5 măsuri;
- tonalitatea *Re major* se impune însă prin ponderea ei, 13,5 măsuri din 37 fiind concepute de Bach în această tonalitate.

Considerăm astfel că partea de față (nr. 10) are trei tonalități de bază: *mi minor, si minor,* şi *Re major*.

****) Deoarece partea nr. 12 este secționată printr-o oprire marcată de coroană (aproximativ în locul de simetrie al ei) considerăm cele două secțiuni de formă ca fiind de sine stătătoare. Astfel, tonalitatea de bază a primei secțiuni este *La major*, iar tonalitatea de bază a celei de a doua secțiuni este *Re major*.

*

Caracterul tonalității principale a întregii lucrări:

„...la gamme de ré majeur est brillante, (...)” (*Gama Re major este strălucitoare) -* spune Grétry.[3]

Chr. Fr. D. Schubart în lucrarea sa *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*[4] caracterizează astfel *Re major*-ul: *„**re** major. Aceasta este tonalitatea triumfului, potrivită în **aleluia, în strigătul de luptă,** în **bucuria victoriei.** De aceea, uverturile, marşurile, cântările de slavă se compun în această tonalitate.”*[5]

*

Pa parcursul acestei prime părți intitulate *Magnificat*, Bach modulează **exclusiv** la tonalitățile majore (preponderent) şi minore aflate în **înrudire de gradul I.**

INSTRUMENTAȚIA părții este realizată de Bach în blocuri. Dublajele sunt cel mai frecvent realizate la interval de terță sau la unison, şi mai ales între instrumentele identice, sau cele care fac parte din aceeaşi familie. Însă întâlnim frecvent şi cazuri în

---

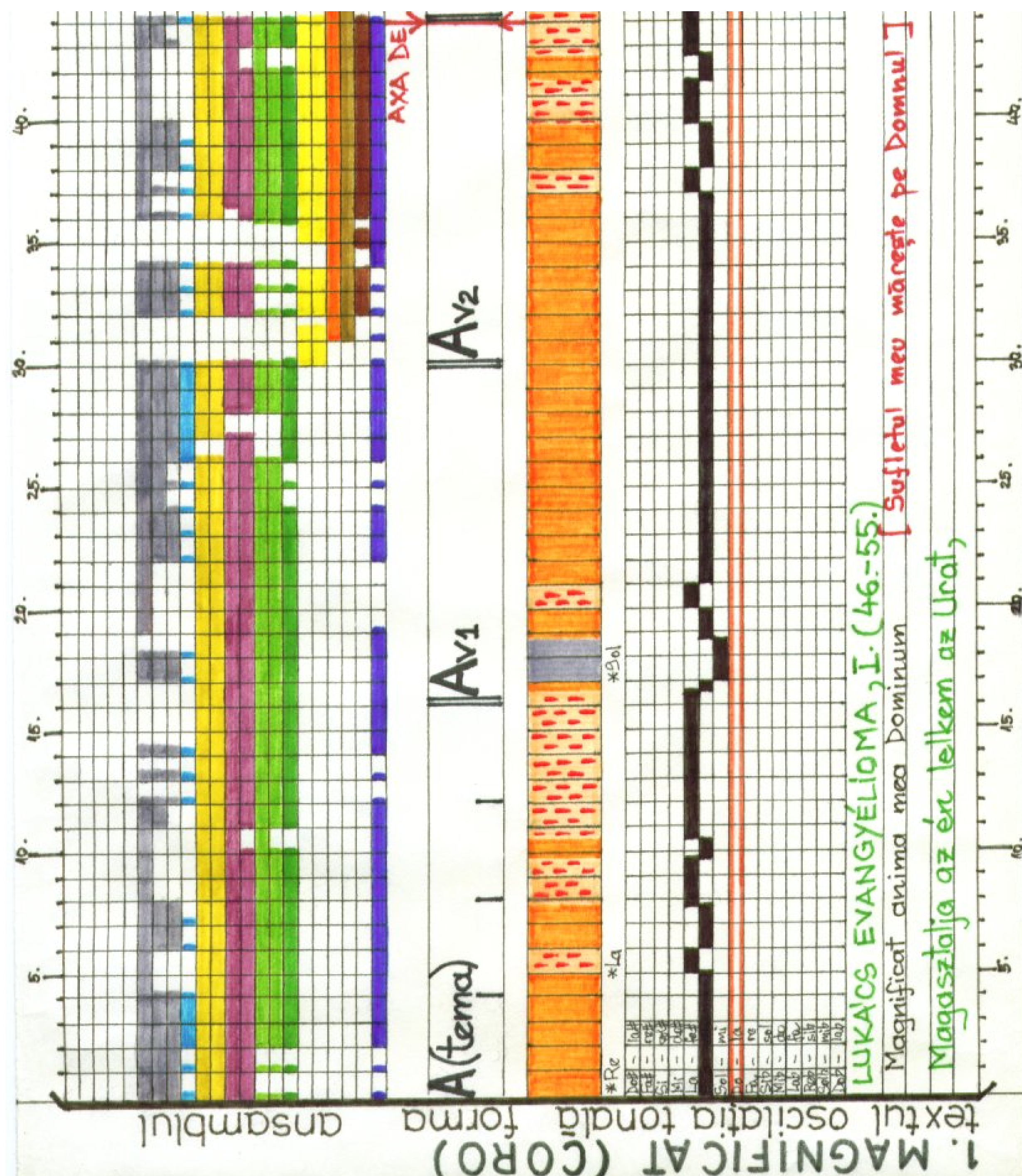
[3] Grétry, C., *Memoires, ou essais sur la musique*, Da Capo Press, New York, 1971, vol. II, p. 357.
[4] Schubart, Ch. Fr. D., *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Verlag Philipp Reclam Jun., Leipzig, 1977.
[5] Schubart, Ch. Fr. D., *op. cit.,* în trad. – *O istorie a muzicii universale. De la începuturi până în secolul al XVIII-lea*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1983, p. 325.

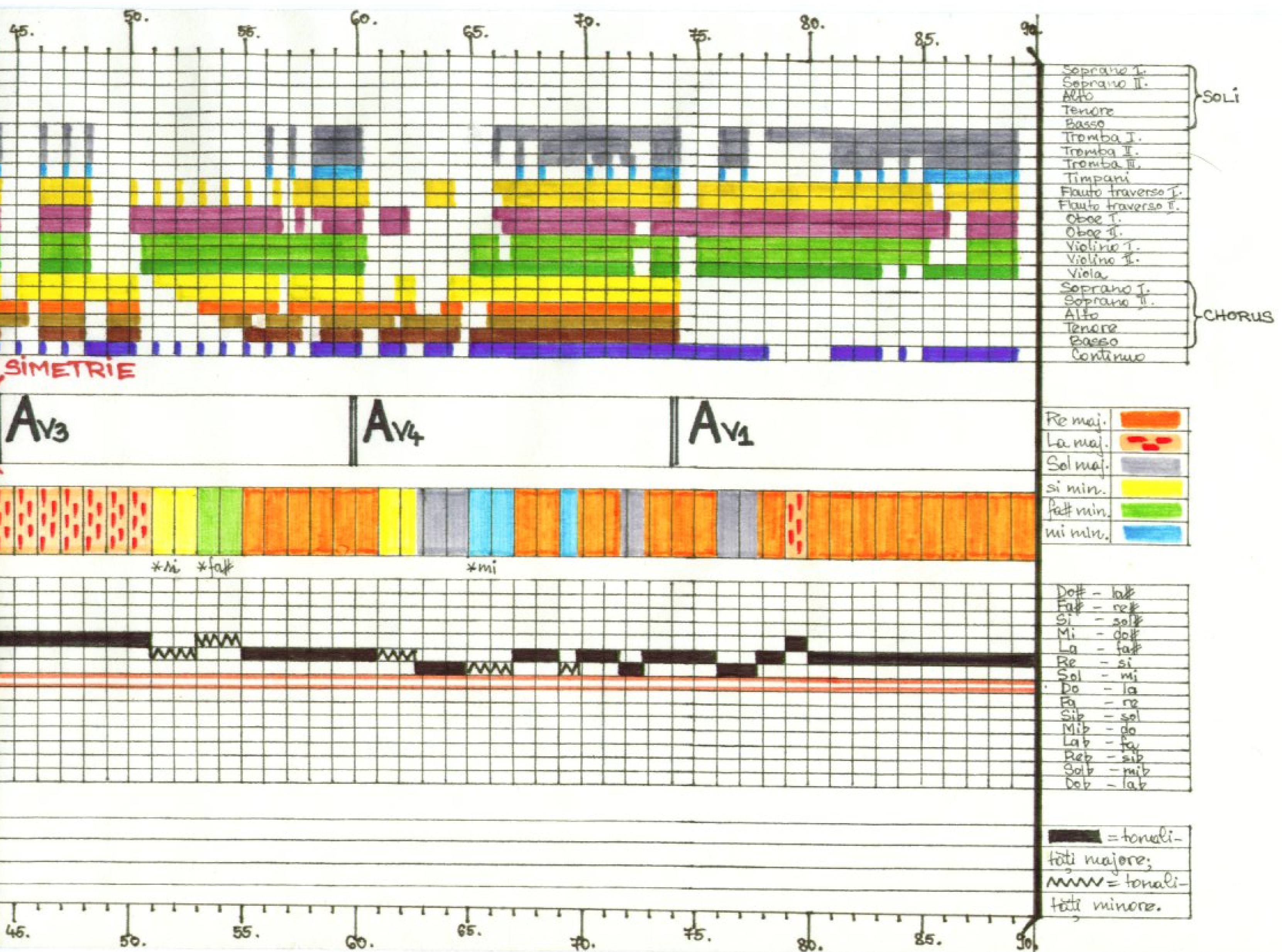
care unul dintre flauți este dublat de violina I. Încheierile de secțiuni cel mai adesea reunesc prin dublaje grupurile instrumentale.

Partidele vocale sunt tratate prin excelență polifonic, melismatic, această polifonie a vocilor fiind însă punctată pe alocuri cu momente (de sinteză, constituind „noduri") acordice, omofonice.

Ex. 2 – partea *Magnificat,* m. 30-34.

ANEXA: SPECTRUL COLORISTIC TONAL-INSTRUMENTAL AL PĂRȚII




45.
50.
55.
60.
65.
70.
75.
80.
85.
90.
Soprano I.
Soprano II.
Alto
Tenore
Basso
SOLI
Tromba I.
Tromba II.
Tromba III.
Timpani
Flauto traverso I.
Flauto traverso II.
Oboe I.
Oboe II.
Violino I.
Violino II.
Viola
Soprano I.
Soprano II.
Alto
Tenore
Basso
Continuo
CHORUS
SIMETRIE
Av3
Av4
Av1
Re maj.
La maj.
Sol maj.
si min.
fa# min.
mi min.
*mi *fa#
*mi
Do# - la#
Fa# - re#
Si - sol#
Mi - do#
La - fa#
Re - si
Sol - mi
Do - la
Fa - re
Sib - sol
Mib - do
Lab - fa
Reb - sib
Solb - mib
Dob - lab
= tonalità majore;
= tonalità minore.

1.2 ET EXSULTAVIT SPIRITUS MEUS

TEXTUL: *„Et exsultavit spiritus meus in Deo salutari meo”*
(Şi mi se bucură duhul în Dumnezeu, Mântuitorul meu)

ANSAMBLUL: Soprano II – Solo
Violino I – II
Viola
Continuo

FORMA: este tristrofică **A B [(A B)v]** cu *Introducere* şi *Coda*. De la început trebuie să remarcăm faptul că secțiunile de *Introducere* şi *Coda* din punct de vedere muzical şi instrumental sunt **identice.** Formal, ele reprezintă o perioadă muzicală aditivă, care păstrează echilibrul bipodic, cele 12 măsuri ale ei divizându-se în 6 + 6. La nivelul frazelor componente ambele păstrează acelaşi model de subîmpărțire 2 + 4.

Tonalitatea de bază, atât a *Introducerii* cât şi a *Codei* este *Re major*, cu o scurtă incursiune pe tărâmul tonalităților vecine *Sol major* şi *La major*.

Secțiunea A cuprinde 24 de măsuri, fiind subîmpărțită în trei perioade simetrice a câte 8 măsuri fiecare. Dintre cele trei perioade, prima (măsurile 13-20), contrar următoarelor două, este formulată sub formă de întrebare şi răspuns. Fraza antecedentă, întrebarea, aduce în prim plan solo-ul vocal (Sopran II).

Ex. 3

(m. 8) 13.

fraza antecedentă

(m. 16) fraza consecventă 21.

Fraza consecventă, răspunsul, este intonat pur instrumental (Violino **I** – **II**, Viola, Continuo), fiind o reluare identică a ultimelor 4 măsuri din *Introducere*. În timp ce fraza antecedentă (**a**) se divide în 2 + 2 măsuri, fraza consecventă (**c**) este concepută unitar cele 4 măsuri ale ei nedivizându-se. Între cele două fraze există şi un contrast dinamic. Amintim faptul că Bach foloseşte foarte rar în partiturile sale indicații de tempo sau de dinamică. În cazul de față, în măsura 13 (prima măsură a frazei **a**) este înscrisă o indicație *piano*. Răspunsul – fraza **c** – este intonat în *forte* (vezi indicația dinamică din măsura 17). Perioada mediană a secțiunii **A** readuce linia melodică principală în dinamica *piano* (vezi indicația din măsura 21.)

În cadrul acestei a doua părți[6] în afară de indicațiile de dinamică de mai sus, Bach mai înscrie de două ori indicația *forte* evidențiind prin aceste indicații secțiunile pur orchestrale – *Lărgirea* şi *Coda* (vezi măsurile 51 şi 81).

Ex. 4 51.

[6] În cadrul analizei noastre, folosim denumirea de PARTE **doar în cazul numerelor componente ale lucrării în ansamblul lor!**

(. . .)　　　　　　　　　　　　81.

forte
(forte)
(forte)
- - ri me - - o, in De - o sa - lu - ta - ri me - - o.
(forte)

Din punct de vedere melodic secțiunea **A** reia şi adoptă ca idee muzicală de referință linia melodică enunțată în *Introducere*:

Ex. 5　　　　m. 1

Violino I.
Violino II.
Viola.
Soprano II.
Organo e Continuo.

piano
Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus
(piano)

Secțiunea mediană B, după cum sugerează şi notația ei, din punct de vedere ideatic aduce o linie melodică nouă (măs. 37-51):

Ex. 6



Linia melodică de mai sus este o perioadă muzicală structurată simetric, între a cărei frază antecedentă - **a**, de 4 măsuri, şi frază consecventă – **c**, de 4 măsuri se intercalează o *lărgire interioară melismatică*, tip coloratură, având o extensie de 6 măsuri.

Secțiunea **B** este urmată de o *lărgire exterioară*. Aceasta este concepută pur orchestral. În construcția formei Bach evidențiază importanța acestei secțiuni prin dinamica *forte*. Lărgirea se structurează sub forma unei perioade de 8 măsuri, a cărei logică de construcție interioară se bazează pe contrastul totalizării: **2 + 2 + 4 măsuri.** Melodic, lărgirea readuce ideea muzicală principală a părții.

Secțiunea [(A B)v] comparativ cu extensia de 24 de măsuri a secțiunii **A** cuprinde 23 de măsuri, din care ultima măsură se află în suprapunere cu prima măsură a *Codei*. Cele 23 de măsuri ale ei se divid în două perioade aditive, prima având 12, iar a doua 11 măsuri. Subîmpărțirea structurală a primei perioade se face în 4 + 4 (2+2) + 4 măsuri, iar a celei de a doua în 4 (2+2) + 3 + 4 măsuri.

Secțiunea **[(A B)v]** – după cum am încercat să sugerăm şi prin notație – readuce sub formă variată elemente motivice atât din secțiunea **A** cât şi din secțiunea **B**. Să urmărim astfel linia melodică a primei perioade de 12 măsuri:

Ex. 7

(m. 59-70) a
Soprano II Solo
m
et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us in
c
De - - - - o sa - lu - ta - - - - ri, sa - lu -
tr
ta - - - - - - - - - ri me - - - - o,

Astfel, fraza antecedentă a exemplului este o variație a frazei de debut a secțiunii **A** (respectiv a *Introducerii* şi implicit a *Codei*). Fraza mediană la rândul ei reprezintă o variație a secțiunii **B**, iar fraza consecventă poate fi uşor dedusă din *lărgirea interioară* a secțiunii **B**.

Punând în relație structura formei de ansamblu a părții *(Introducere) A B [(A B)v] (Coda)*, cu modul de împărțire al textului pe secțiuni, observăm corespondența acestora:

(Introducere) = (pur instrumental)
A **=** *Et exsultavit spiritus meus,*
B **=** *in Deo salutari meo;*
[(A B)v] **=** ***Et exsultavit spiritus meus, in Deo salutari meo.***
(Coda) **=** (pur instrumental)

Referitor la echilibrul formei de ansamblu a părții, o remarcă interesantă este faptul că ambele secțiuni de aur coincid aproximativ cu delimitările secțiunilor de formă principale ale părții. Astfel, secțiunea de aur pozitivă (92 măsuri x 0,618 = 56,856) se suprapune (cu o aproximație de o măsură şi jumătate) cu începutul celei de a treia secțiuni **[(A B)v]** – măsura 59, iar secțiunea de aur negativă (92 măsuri x 0,382 = 35,144) se suprapune exact cu începutul secțiunii **B** (luând în considerare şi *Auftakt* – ul, acest început se află pe ultima optime a măsurii 36).

Cu alte cuvinte, cei doi „piloni de susținere" ai echilibrului formei, delimitează aproximativ secțiunea de formă **mediană** (şi în acelaşi timp de tonalitate **minoră**), notată cu simbolul literal **B**.

STRUCTURA TONALĂ:

Urmărind graficul color al evoluției tonale observăm şi din acest punct de vedere valabilitatea împărțirii în 3 secțiuni de formă. Astfel, în secțiunile **A** şi **Av** precum şi în *Introducere* şi *Coda* se impune ca tonalitate de bază *Re major*-ul. Secțiunea **B**, precum şi *Lărgirea* impun ca tonalitate de bază *si minor* – ul.

Re major-ului (tonalitatea triumfului – vezi analiza tonală a părții - *Magnificat*) secțiunii **A** îi corespunde textul:

„Et exsultavit spiritul meus" (şi mi se bucură duhul)

în timp ce *si minor*-ul secțiunii **B**, se suprapune cu textul:

„in Deo salutari meo" (în Dumnezeu, Mântuitorul meu).

*„**si** minor este parcă tonalitatea **răbdării, a aşteptării calme a destinului** şi a **smeritei împăcări** cu voia Domnului. De aceea, plânsul în această tonalitate e atât de blând, el nu izbucneşte niciodată în mârâit sau scâncet supărător. Aplicatura în această tonalitate este destul de dificilă la toate instrumentele, de aceea se găsesc atât de puține bucăți scrise anume în această tonalitate”* – spune Chr. Fr. D. Schubart.[7]

Corespondența dintre text şi culoarea tonală este şi în acest caz relevantă.

INSTRUMENTAȚIA:

Bucuria intimă a sufletului în Dumnezeu, liniştea şi echilibrul acestei stări este redată de către Bach prin intermediul instrumentelor cu coarde (Violino I – II, Viola şi bineînțeles Continuo) ce acompaniază solo-ul de Sopran II.

Din descrierea cerințelor cărora trebuie să le corespundă un violonist, după Chr. Fr. D. Schubart[8], se pot deduce cu uşurință caracteristicile tonului viorii:

„O digitație foarte bună, o mână foarte suplă, conducerea uşoară a arcuşului adaptată oricărei interpretări, puritatea intonației, arpegiul expresiv, într-un cuvânt – entuziasmul şi gustul autentic trebuie să-l caracterizeze pe adevăratul violonist.”

Acelaşi autor[9] caracterizează viola în următoarea frază, astfel:

„Totuşi, tristețea conținută în tonul ei, acel ceva hărăzit parcă tânguirii molcome face ca viola să nu poată fi ascultată mult timp singură.”

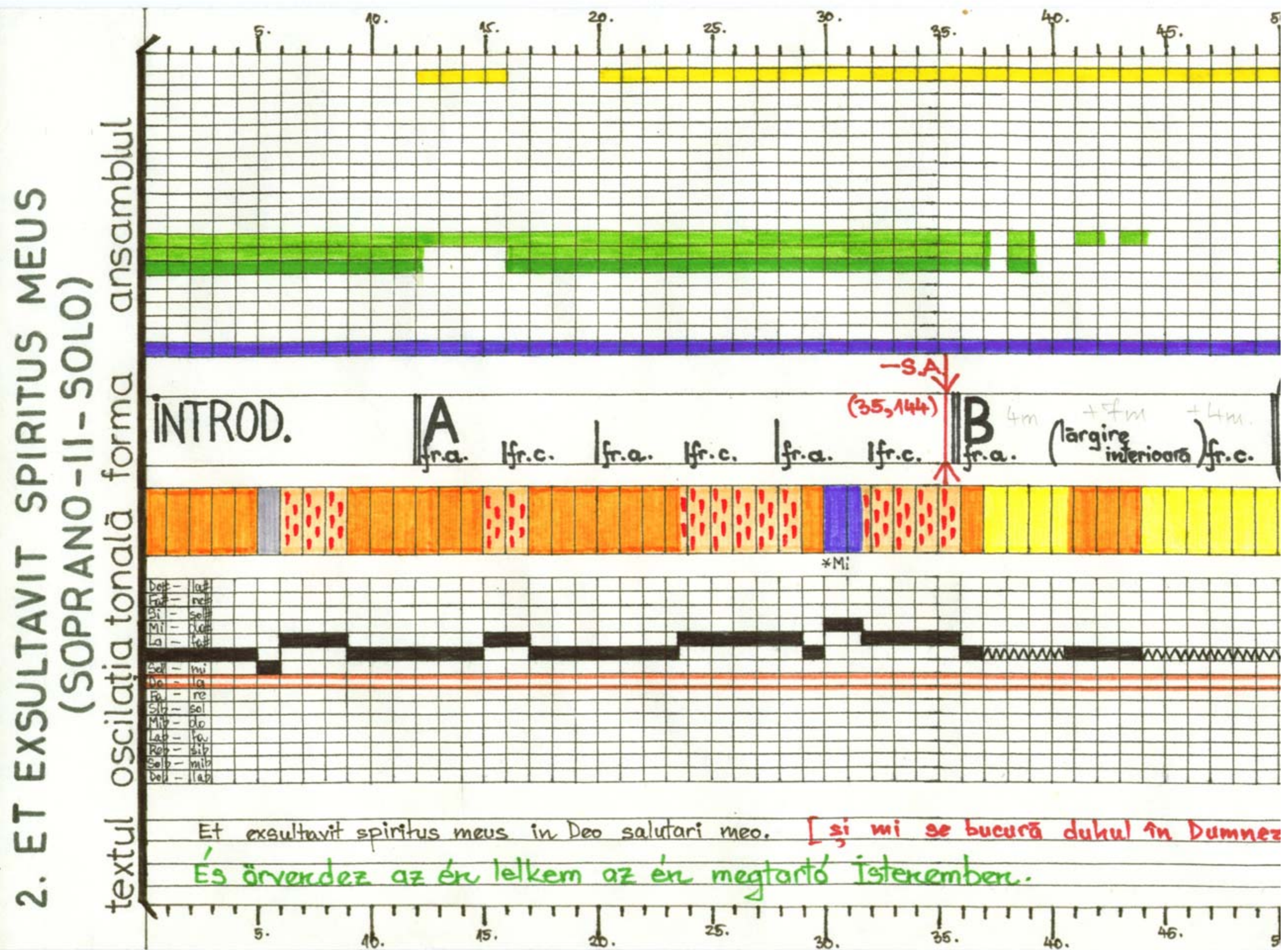
În această parte a lucrării, **deasupra continuo**-ului care cu scurte pauze are un rol neîntrerupt, întâlnim următoarele modalități de combinare a instrumentelor cu vocea de Sopran Solo:

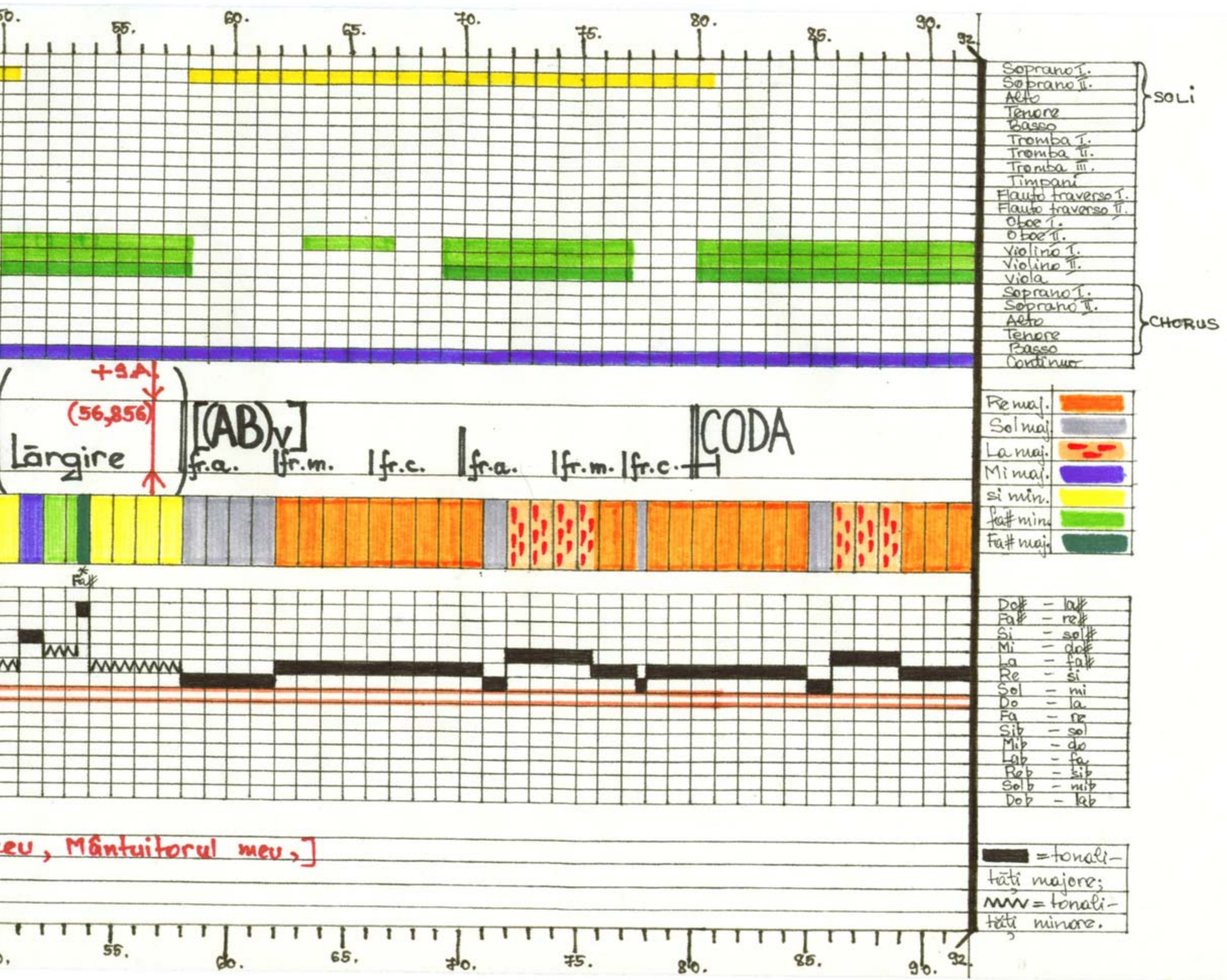
1. ansamblu instrumental (Violino I, Violino II, Viola);
2. Solo Sopran II, în combinație cu Violino I (linie continuă sau scurte intervenții);
3. Solo Sopran II, în combinație cu ansamblul (Violino I, Violino II, Viola);
4. Solo Sopran II – singur.

Reamintim că toate aceste variante apar pe suportul Continuo-ului.

[7] Schubart, Chr. Fr. D., *op. cit.,* traducere, p. 325.
[8] Idem, p. 261.
[9] Idem, p. 262.

ANEXA: SPECTRUL COLORISTIC TONAL-INSTRUMENTAL AL PĂRȚII




50.
55.
60.
65.
70.
75.
80.
85.
90.
92.
Soprano I.
Soprano II.
Alto
Tenore
Basso
SOLI
Tromba I.
Tromba II.
Tromba III.
Timpani
Flauto traverso I.
Flauto traverso II.
Oboe I.
Oboe II.
Violino I.
Violino II.
Viola
Soprano I.
Soprano II.
Alto
Tenore
Basso
CHORUS
Continuo
+9A
(56,856)
Lărgire
[(AB)v]
fr.a.
fr.m.
fr.c.
fr.a.
fr.m.
fr.c.
CODA
Re maj.
Sol maj.
La maj.
Mi maj.
si min.
Fa# min.
Fa# maj.
Do# - la#
Fa# - re#
Si - sol#
Mi - do#
La - fa#
Re - si
Sol - mi
Do - la
Fa - re
Si♭ - sol
Mi♭ - do
La♭ - fa
Re♭ - si♭
Sol♭ - mi♭
Do♭ - la♭
eu, Mântuitorul meu,]
= tonali-tăți majore;
= tonali-tăți minore.

1.3 QUIA RESPEXIT HUMILITATEM

TEXTUL: *„Quia respexit humilitatem ancilae suae,*
ecce enim ex hoc beatam me dicent."
(Pentru că a privit spre starea smerită a roabei Sale
Căci iată de acum încolo îmi vor zice fericită.")

ANSAMBLUL: Soprano I – solo
Oboe d'amore I – solo
Continuo

FORMA: este alcătuită din două secțiuni - **A** şi **Av,** secțiunea **A** – de 9 măsuri (m. 6 - 14) fiind precedată de o *Introducere* – de 5 măsuri (m. 1 - 5), iar secțiunea **Av** – de 8 măsuri (m. 8 - 24) + (1 măsură)[10], fiind precedată de o *Tranziție* de 3 măsuri.

Atât *Introducerea* cât şi *Tranziția* sunt concepute pur instrumental, în timp ce secțiunile **A** şi **Av** aduc cu ele textul poetic.

Ex. 8

Adagio. Solo. INTRODUCERE
Oboe d'amore I.
Soprano I.
Organo e Continuo.
A
Qui - a re - spe - - xit

[10] Ultima măsură a secțiunii **Av** se suprapune cu prima măsură a părții a IV-a, ce urmează *Attacca* după partea a III-a.

hu - mi - li - ta - - tem, hu - mi - li - ta - - tem an - cil - lae su - - ae,

qui - - a re - spe - - xit hu - mi - li - ta - - tem,

hu - mi - li - ta - - tem an - cil - lae su - - ae:

TRANZIȚIE

Av

ec - ce, ec - ce,

ec - ce, ec - ce, ec-ce e-nim ex hoc be - a - tam, ecce e - nim ex hoc be -

+ 1 MĂSURĂ

a - tam, be - a - - - - - tam me di-cent, be-a - - - tam, be - a - - - - - - - tam me di - -

TEXTUL POETIC este simetric distribuit în cadrul celor două strofe, strofa **A** conținând primul vers:

„Quia respexit humilitatem ancilae suae”

(Pentru că a privit spre starea smerită a roabei Sale),

iar strofa **Av** conținând al doilea vers:

„ecce enim ex hoc beatam me dicent”

(Căci iată de acum încolo îmi vor zice fericită).

ECHILIBRUL FORMEI DE ANSAMBLU evidențiază din context axa de simetrie a părții, lucru relevat de STRUCTURA TONALĂ a ei.

STRUCTURA TONALĂ

Comparativ cu coloristica predominant majoră a celor două părți anterioare, în partea de față, ca expresie muzicală a cuvântului *„humilitatem” (*în traducerea din text: *smerită)* predomină tonalitățile minore (respectiv *si minor*, *mi minor, fa # minor, do # minor*).

Astfel, din cele 24 de măsuri, în primele 12 se impun în prim plan tonalitățile minore – printre care în primul rând *si minor* – (vezi etosul tonalității *si minor* în analiza structurii tonale a părții a 2-a *„Et exsultavit spiritus meus”*). În cazul de față *si minor* este expresia tonală a părții de frază: *„starea smerită a roabei Sale”*. Din a doua jumătate a

părții (începând din măsura 13) se impune ca tonalitate de bază *Re major*-ul. (Etosul tonalității *Re major* a fost prezentat în analiza structurii tonale a părții a I-a: *„Magnificat”*). Aici *Re major*-ul este expresie tonală a cuvântului *„fericită”* din a doua frază a textului.

Tonalitatea de încheiere a părții este *fa # minor*. Însă, având în vedere faptul că după partea a 3-a, partea a 4-a urmează *Attacca*, tonalitatea de bază a părții a 4-a fiind *fa # minor*, considerăm că apariția ei în ultimele măsuri ale părții a 3-a are doar un rol pasager. Astfel, tonalitatea *si minor* fiind tonalitatea de debut a părții, şi totodată tonalitatea ei preponderentă, o considerăm tonalitate de bază.

SCRIITURA PENTRU ANSAMBLU relevă două solo-uri deasupra pulsației de continuo: Solo Sopran I şi Solo Oboe d'amore.

Wilhelm Demian, în prezentarea instrumentului relevă următoarele caracteristici sonore ale lui:

„Un alt instrument mult apreciat era ***oboe d'amore,*** *cu un sunet subțire, puțin nazal, dar foarte plăcut.*

(...)

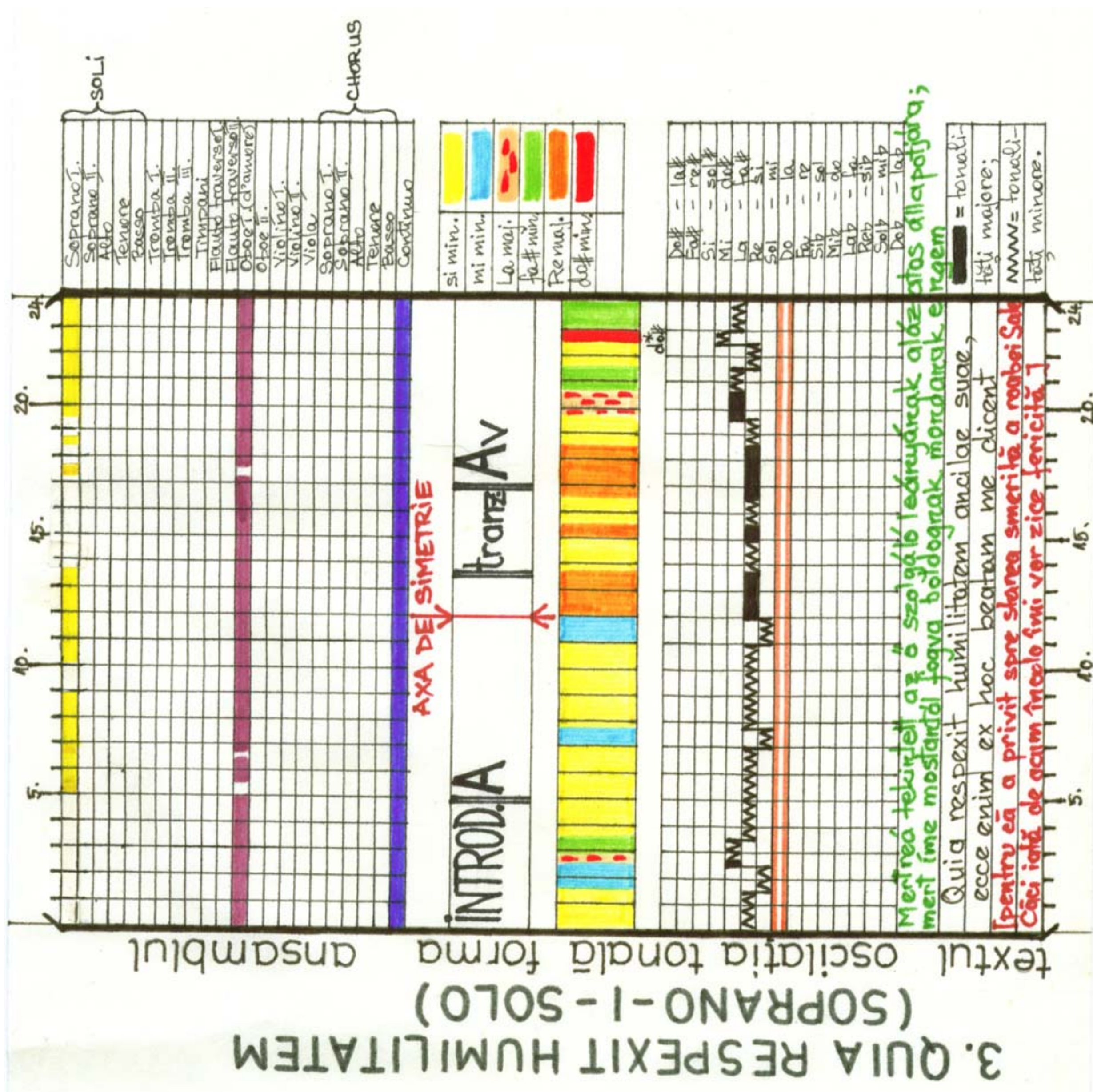
Timbrul oboiului ***d'amore*** *era foarte potrivit pentru a crea o atmosferă idilică, pastorală”*.[11]

Predominanța tonalităților minore (în primul rând *si minor*) – în contrast cu coloristica predominant majoră a celor două părți anterioare -, instrumentația redusă (doar Oboe d'amore, Soprano I, şi Continuo), precum şi sunetul fluid, gingaş, deosebit al oboiului d'amore, toate acestea sunt expresii muzicale ale aceluiaşi cuvânt: *„humilitatem”*.

---

[11] Demian, Wilhelm, *Teoria instrumentelor*, Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1968, p. 84-85.

ANEXA: SPECTRUL COLORISTIC TONAL-INSTRUMENTAL AL PĂRȚII



1.4 OMNES GENERATIONES

TEXTUL: *„Omnes generationes”*

(Toate neamurile)

Din punct de vedere dramaturgic, în distribuția text / părți de formă, această parte este deosebită, prin importanța pe care Bach o acordă acestor două cuvinte: ***omnes generationes.*** Deosebita importanță a lor este reliefată prin faptul că pe parcursul celor 27 de măsuri ale părții, Bach prelucrează polifonic DOAR aceste două cuvinte.

[În comparație cu această remarcă observăm gradul de concentrare – dilatare pe care Bach îl realizează în prima şi ultima parte a lucrării de față. În prima parte, pe parcursul celor **90 de măsuri** ale ei întâlnim prelucrate polifonic **4 cuvinte** (*„Magnificat anima mea Dominum”)*, în timp ce ultima parte a lucrării, în cadrul a **42 de măsuri** (mai puțin decât jumătatea primei părți**!**) Bach prelucrează **20 de cuvinte:**

(„Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto.

Sicut erat in principio et nunc et semper,

Et in saecula saeculorum, Amen.)

Ultimul cuvânt al lucrării: *„Amen”* apare **o singura dată**, pe ultimele două acorduri, ultimul acord fiind marcat prin **coroană.** Cuvântul *„Amin”* în comparație cu celelalte cuvinte NU ESTE PRELUCRAT POLIFONIC!]

ANSAMBLUL: Flauto traverso I – II

Oboe d'amore I – II

Violino I – II

Viola

Coro – Soprano I – II, Alto, Tenore, Basso

Continuo.

FORMA: este **monostrofică**, alcătuită dintr-o secțiune **A**, ce evoluează sinusoidal, găsindu-şi finalul într-o **Coda**, acesta reprezentând din punctul de vedere al echilibrului formei de ansamblu centrul de greutate, **culminația părții:**

Ex. 9 Coda părții a 4-a

Coda[12]

omnes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - - - nes, o - mnes, o - mnes
o - mnes ge - ne - ra - ti - o - - - nes, o - mnes, o - mnes
ge - ne - ra - ti - o - - - nes, o - mnes, o - mnes
ra - ti - o - - - nes, o - mnes, o - mnes
o - - - nes, o - mnes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - - nes,

[12] Apariția **Codei** este pregătită dramatic prin sacadarea discursul orchestral, realizând o reținere a întregii „avalanşe sonore”, şi prin oprirea discursului muzical pe o coroană generală.

Din continuitatea acestei părți se evidențiază de asemenea secțiunea de aur negativă (− S. A.), [27 măsuri x 0,382 = 10,314] cu o aproximație de o măsură. În măsura 10, Bach realizează o semi-tăietură verticală a discursului muzical:

Ex. 10 - măsurile 10-12

STRUCTURA TONALĂ trădează aceeaşi **evoluție spre punctul culminant** al părții – Coda. Tonalitatea de bază (*fa # minor*) – de această dată tonalitatea de debut şi finală – din oscilația ei constantă la relativa majoră (*La major*) precum şi la tonalitățile înrudite de gradul I, începând din măsura 17, pe parsursul a 5 măsuri, realizează o

ascensiune până la tonalitatea majoră extremă cu diezi – *Do # major* – ce îndeplineşte funcţiunea de **dominantă majoră** a tonalităţii de bază. (Vezi în acest sens graficul oscilaţiei tonale din anexa analizei prezentului număr). Acest punct culminant tonal precede cu numai o singură măsură oprirea pe **coroană** din măsura 24. – ce marchează începutul Codei.

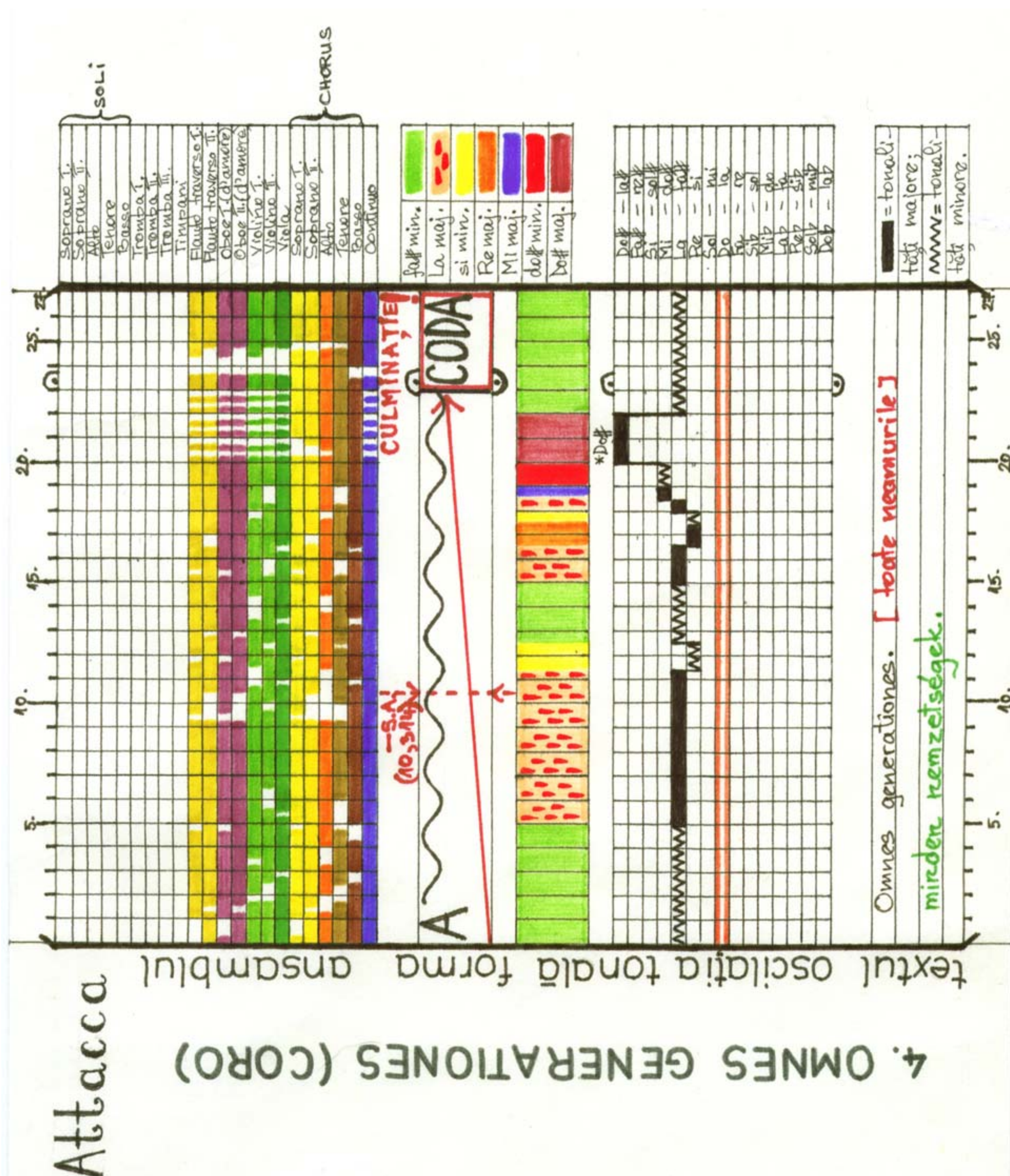
SCRIITURA PENTRU ANSAMBLU relevă o „pastă sonoră” continuă şi uniformă, alcătuită din instrumente de suflat din lemn, corzi, cor şi continuo. Această continuitate se fărâmiţează doar în acele măsuri care preced, marchează şi succed punctul culminant al părţii, mai precis în măsurile 21-25 (vezi ex. 9).

Se remarcă în această continuitate, câteva „tăieturi” realizate pe diagonală, chiar de la începutul părţii:

Ex. 11

Flauto traverso I.
Flauto traverso II.
Oboe d'amore I.
Oboe d'amore II.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Soprano I.
cent o - mnes, omnes ge - ne - ra - ti - o - - - - - - -
Soprano II.
o - - - - - - - - mnes, omnes, omnes ge - ne - ra - ti - o - - - -
Alto.
omnes, omnes ge - ne - ra - ti - o - nes, omnes, omnes ge - ne - ra - ti -
Tenore.
o - - - mnes ge - ne - ra - - - ti - o - nes, omnes, omnes
Basso.
omnes, omnes ge - ne - ra - ti - o - - - - - - - - - - - - - nes,
Organo e Continuo.

ANEXA: SPECTRUL COLORISTIC TONAL-INSTRUMENTAL AL PĂRȚII



1.5 QUIA FECIT MIHI MAGNA

TEXTUL: *„Quia fecit mihi magna, qui potens est,*
Et sanctum nomen ejus”
(pentru că Cel Atot Puternic a făcut lucruri mari pentru mine.
Numele Lui este sfânt)

ANSAMBLUL: Bas – Solo
Continuo.

FORMA: este tristrofică – **A, Av1, Av2** – cu *Introducere* şi *Coda*, între strofele **Av1** şi **Av2** fiind intercalată o *lărgire*. De la început trebuie să menționăm faptul că *Introducerea* şi *Coda* sunt identice.

Ex. 12 – Introducerea



Ex. 13 – Coda



*) În mod interesant, Bach începe această parte cu o pauză de pătrime, linia melodică a *Introducerii* debutând pe timpul 2 al măsurii. Acest decalaj de o pătrime se păstrează pe tot parcursul părții, fiecare secțiune componentă debutând pe timpul 2 şi terminându-se pe timpul 1. În stabilirea proporțiilor secțiunilor de formă nu am luat în considerare acest decalaj de o pătrime, ci am rotunjit secțiunile până la cea mai apropiată bară de măsură. Prin acest decalaj se explică şi diferența de o măsură ce există între extensia *Introducerii* şi cea a *Codei*.

Secțiunile de formă componente ale părții au următoarele proporții:

Introducere – 4 măsuri

Secțiunea **A** – 8 măsuri

Secțiunea **Av1** – 9 măsuri

Lărgirea – 2 măsuri

Secțiunea **Av2** – 6 măsuri

Coda – 5 măsuri.

Ex. 14

A

Solo.

Qui_a fe_cit mi_hi magna, qui_a fe_cit mi_hi

magna, qui po - - - tens, qui po_tens est;

qui_a fe_cit mi_hi ma - - gna, qui po - - tens est, et sanctum no - men

e_jus, et san - - ctum nomen, et sanctum nomen e_jus, san - ctum nomen e_jus, sanctum

tr.

no - men e_jus, et san - - ctum no - men e - jus; qui_a fe_cit mi_hi

ma - gna, qui po - tens est, et san - - ctum no - men, san - ctum no_men e -

Din punctul de vedere al echilibrului formei de ansamblu a părții, **toate cele 3 centre de forță** – axa de simetrie, precum şi secțiunile de aur (pozitivă şi negativă) – se remarcă în mod deosebit.

Axa de simetrie – (măsura 17) se evidențiază din context pe următoarele planuri:

1) **melodic** – basul solo aduce o frântură melodică nouă;

2) **tonal** – apare pentru prima dată în cadrul părții o tonalitate minoră (*fa # minor*) – relativa tonalității de bază;

3) **ca text** – aici apare pentru prima dată în cadrul părții a treia porțiunea de frază – *„et sanctum nomen ejus" (Numele Lui este sfânt);*

4) **al continuității** – pe parcursul părții **doar aici** se întrerupe cursivitatea continuo-ului pentru o jumătate de măsură.

Secțiunea de aur pozitivă (34 măsuri x 0,618 = 21,012) se evidențiază pe plan tonal. În măsura 22 apare pentru prima dată în cadrul părții tonalitatea *do # minor*.

Secțiunea de aur negativă (34 măsuri x 0,382 = 12,988) se evidențiază tot pe plan tonal, în măsura 13 intervenind pentru prima dată în cadrul părții tonalitatea *Mi major*.

Toate aceste momente sunt puncte sensibile în desfăşurarea discursului muzical, deoarece aduc cu ele „evenimente" unice în contextul părții.

STRUCTURA TONALĂ

Tonalitatea de bază - şi în acelaşi timp predominantă - a părții este *La major*. În această tonalitate sunt concepute secțiunile de *Introducere* şi *Coda*, secțiunea **A** şi în mare parte **Av2**. Cele două tonalități noi – *Mi major* şi *do # minor* – care marchează secțiunile de aur ale părții, delimitează aproximativ şi secțiunea mediană de formă **Av1**. Din graficul color al oscilației tonale (vezi anexa ataşată analizei acestei părți) se remarcă distribuția simetrică şi echilibrată a tonalităților în cadrul acestei secțiuni mediane. Astfel, cele două tonalități extreme ale ei – *Mi major* şi *do # minor* – se întind pe parcursul a 5, respectiv 4 măsuri. Aceste două tonalități extreme, ambele trecând prin *fa # minor* converg parcă spre tonalitatea centrală a secțiunii – *La major*. Tonalitatea de pasaj – *fa # minor* – este prezentă doar pentru scurt timp – o măsură, respectiv – o jumătate de măsură, în timp ce tonalitatea centrală *La major* se întinde pe parcursul a 3 măsuri.

Demn de relevat este faptul că Bach şi în această parte, ca şi în părțile anterioare de altfel, se menține constant în zona tonalităților cu diezi.

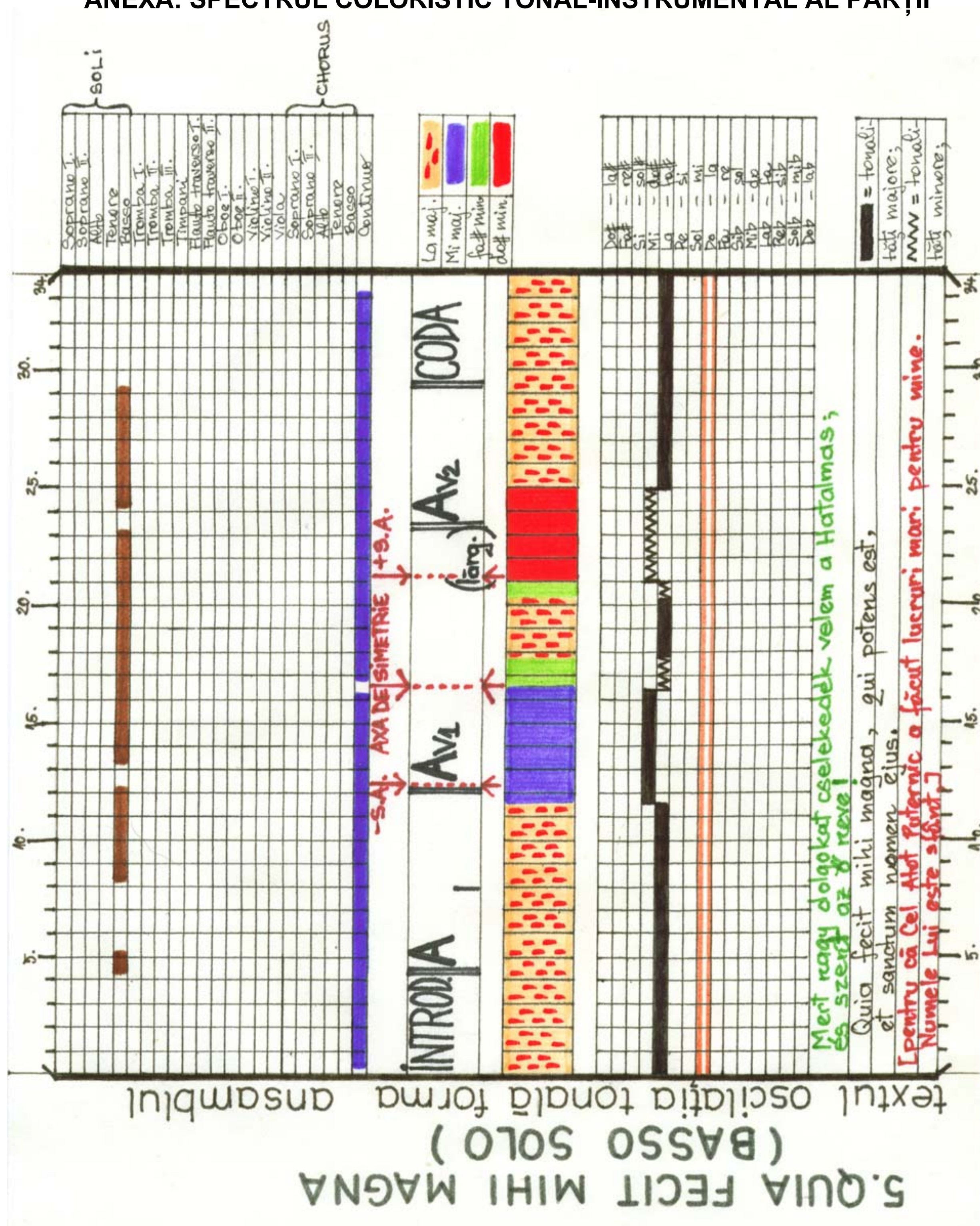
SCRIITURA PENTRU ANSAMBLU

„*Quia fecit mihi magna"* reprezintă în cadrul întregii lucrări singura parte concepută pentru solo voce de bas. În acelaşi timp, privită din contextul instrumentației

celorlalte părți componente ale lucrării, aceasta este singura parte în care solistul vocal este însoțit doar de *Continuo*, fără nici un alt instrument de orchestră.

Vocea solo de bas simbolizează vocal-dramaturgic gravitatea textului, şi a celor exprimate verbal: *„pentru că* ***Cel Atot Puternic***[13] *a făcut* ***lucruri mari*** *pentru mine. Numele Lui este* ***sfânt.****”*

ANEXA: SPECTRUL COLORISTIC TONAL-INSTRUMENTAL AL PĂRȚII



[13] Evidențierile BOLD ne aparțin.

1. 6 ET MISERICORDIA

TEXTUL: *„ Et misericordia ejus a progenie in progenies, timentibus eum”*
(şi îndurarea Lui se întinde din neam în neam peste cei ce se tem de El.)

ANSAMBLUL: Alto solo
Tenore solo
Flauto traverso I — Violino I — unisono
Flauto traverso II — Violino II — unisono
Viola
Continuo

FORMA: se structurează bistrofic (**A, Av)** cu *Introducere* şi *Coda*. Ambele strofe (**A** şi **Av**) reprezintă câte o perioadă tripodică, fiind alcătuite din 3 fraze (antecedentă, mediană, consecventă), aproximativ câte 4 măsuri fiecare. De asemenea, ambele strofe (**A** şi **Av**) sunt prelungite prin câte o lărgire. Legătura între cele două strofe se realizează printr-o scurtă tranziție.

Dimensiunile articulațiilor de formă componente, exprimate prin număr de măsuri, sunt următoarele:

Introducerea = 4 măsuri
Secțiunea **A** = 12 măsuri
Lărgirea = 4 măsuri
Tranziția = 3 măsuri
Secțiunea **Av** = 11 măsuri
Lărgirea = 2 măsuri
Coda = 4 măsuri

Măsurile de încheiere ale secțiunilor se suprapun cu măsurile de început ale secțiunilor următoare. Din această cauză suma măsurilor de mai sus depăşeşte cu 5 numărul real de măsuri componente ale părții.

Introducerea şi *Coda* sunt identice în ceea ce priveşte instrumentația şi materialul muzical utilizat. Ambele se structurează sub forma unei fraze de 4 măsuri.

Ex. 15

INTRODUCERE

37

Violino I. con sordino.

Violino II. con sordino.

Viola con sordino.

Flauto traverso I. Violino I.

Flauto traverso II. Violino II.

Viola.

Alto.

Tenore.

Organo e Continuo.

Alto: Et mi.se_ri_cor_di.a, mi.se_ri_cor_di.a a pro_ge_ _ni_e in pro_ge_ni_es, et mi.se_ri_

Tenore: Et mi.se_ri_cor_di.a, mi.se_ri_cor_di.a a pro_geni_e in pro_geni_es, in pro_ge_ni_es, et mi.se_ri_

lărgire

piano

(piano)

(piano)

cor_di_a, mi_se_ri cor_di_a a pro_ge_ni_e in pro_geni_es, in pro_ge_ni_es ti_men_tibus

cor_di_a, mi_se_ri cor_di_a a pro_ge_ni_e in pro_ge_ni_es ti_men_tibus

tranziție

e_um, ti_men_tibus e_um,

e_um, ti_men_tibus e_um,

Av

et mi_se_ri cor_di_a mise_ri cor_di_a a pro_ge_ni_e in pro_ge_nies, in pro_ge_ni_

Fraza antecedentă

et mi_se_ri cor_di_a, mise_ri cor_di_a a pro_ge_ni_e in pro_ge_ni_

Atât ritmul cât şi linia melodică a *Introducerii* (şi implicit a *Codei*) constituie materialul muzical de bază al întregii părţi. *Introducerea, Coda* precum şi *Tranziţia* dintre cele două strofe (**A** şi **Av**) sunt concepute pur instrumental.

Un segment orchestral se intercalează de asemenea şi între frazele antecedentă şi consecventă ale secțiunii de formă **A**, constituind fraza mediană a ei. Astfel, secțiunea **A** se prezintă ca un dialog între partida vocală şi cea instrumentală.

Echilibrul formei de ansamblu evidențiază **axa de simetrie** a părții. Această axă se suprapune cu segmentul de *tranziție* spre cea de-a doua strofă – **Av**, **reprezentând locul unde Bach „coboară" în zona tonalităților cu bemoli pentru prima dată în cadrul acestei părți, ca şi de altfel în cadrul întregii lucrări !**

STRUCTURA TONALĂ

În cadrul părții de față, din totalul celor 35 de măsuri doar 6 sunt concepute în tonalități majore. Preponderența tonalităților minore este de fapt o expresie dramaturgică tonală a îndurării divine. Vezi astfel textul:

„Et misericordia ejus a progenie in progenies, timentibus eum"
(şi îndurarea Lui se întinde din neam în neam peste cei ce se tem de El.)

Tot ca expresie muzicală a textului: *„...îndurarea Lui se întinde din neam în neam **peste...**"* Bach **modulează peste** limita tonalității **Do major**, în zona tonalităților cu bemoli. **Importanța acestui fapt este cu atât mai relevantă cu cât observăm că pe parcursul celor 12 părți ale lucrării Bach doar aici trece în emisfera tonalităților cu bemoli. În rest, jocul său tonal se desfăşoară doar în zona tonalităților cu diezi !**

Dintre tonalitățile minore ale acestei părți se impune prin ponderea ei tonalitatea *mi minor*.

*„**mi** minor. **Declarație nevinovată a dragostei feminine**, plâns **fără mârâit, suspinul** însoțit de câteva lacrimi, apropiata **speranță** a celei mai pure fericiri prin rezolvarea în **do** major se înscriu în perimetrul acestei tonalități. Întrucât de la natură îi e dată doar o singură culoare (este vorba de singurul ei diez, N.t., această tonalitate poate fi comparată cu o fată îmbrăcată în alb, cu o fundă trandafirie la piept. Din această tonalitate se trece cu o nespusă grație în tonalitatea de bază **do** major, care dă inimii şi urechii cea mai deplină împăcare."* – spune în ideile sale estetice asupra artei sunetelor Chr. Fr. D. Schubart.[14]

[14] Schubart, Chr. Fr. D., *op. cit.*, traducere, p. 325-326.

INSTRUMENTAȚIA ÎN RAPORT CU FORMA

Ca şi concepție instrumentală secțiunea **A** se desfăşoară după modelul:
TEZĂ – ANTITEZĂ – SINTEZĂ.

Ex. 16

Fraza antecedentă (m. 4 - 8)	Fraza mediană (m. 8 – 11)	Fraza consecventă (m. 11 – 15)
TEZA	**ANTITEZA**	**SINTEZA**
Voci solo: - alto - tenore		Voci solo: - alto - tenore
	Instrumente (Flauto Traverso I – II, Violino I – II, Viola)	Instrumente (Flauto Traverso I – II, Violino I – II, Viola)
Continuo	Continuo	Continuo

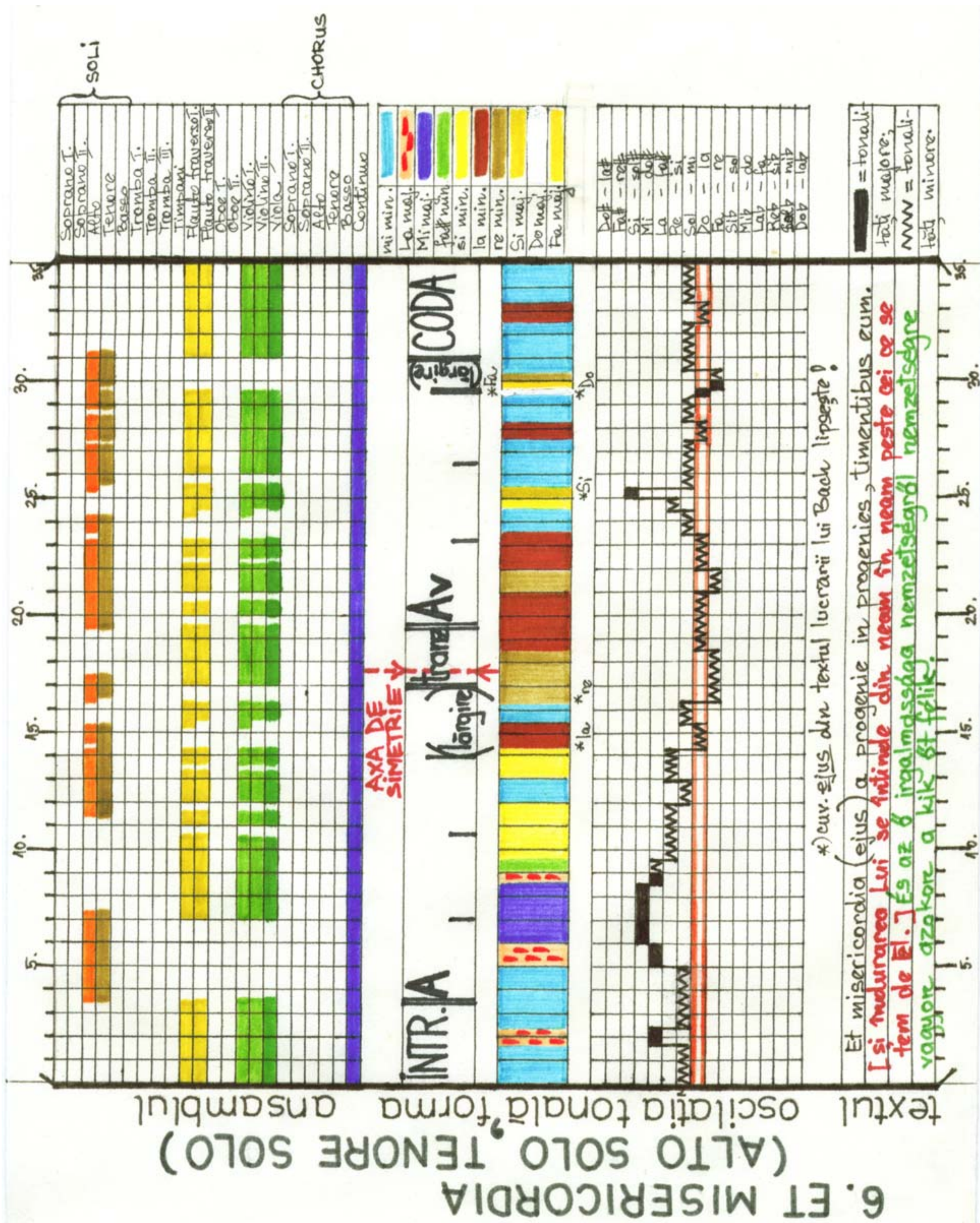
Secțiunea Av la rândul ei nu mai urmează acelaşi model de structurare ca şi secțiunea **A**. În secțiunea **Av** fraza antecedentă rimează cu fraza consecventă, fraza mediană fiind axa în jurul căreia se formează aceste două fraze extreme ale perioadei. Astfel, în **fraza antecedentă** (m. 20 - 24) vocile solo aduc cu ele **continuitatea** liniei melodice de bază (într-o formă variată), în timp ce instrumentele contrapunctează această linie continuă cu scurte **intervenții secvențiale**, întrerupte de pauze.

În **fraza consecventă** (m. 27 – 30), dimpotrivă, instrumentele sunt cele care se desfăşoară sub semnul continuității, vocile contrapunctând continuitatea acestei linii prin scurte intervenții secvențiale, cu pauze intercalate.

Cele 4 măsuri ale **frazei mediane** (m. 24 – 27) aduc cu ele **alternanța** celor două grupe (voci – instrumente). Astfel, în timpul în care vocile cântă, instrumentele au pauze, şi invers. Această frază mediană rimează la rândul ei cu **lărgirea** secțiunii **A** (măsurile 15 – 18).

Continuo-ul acompaniază desfăşurarea sonoră fără nici o întrerupere, de-a lungul întregii părți.

ANEXA: SPECTRUL COLORISTIC TONAL-INSTRUMENTAL AL PĂRȚII



1.7 FECIT POTENTIAM

TEXTUL: *„Fecit potentiam in brachio suo,*
Dispersit superbos mente cordis sui.”
(El a arătat putere cu brațul Lui;
a risipit gândurile pe cari le aveau cei mândri în inima lor.)

ANSAMBLUL: Tromba I – II – III
Timpani
Flauto traverso I – II
Oboe I – II
Violino I – II
Viola
Coro – Soprano I – II, Alto, Tenore, Basso
Continuo.

FORMA: este monostrofică, alcătuită din 6 secțiuni şi o *Coda*. Componența în măsuri a acestor secțiuni este următoarea:

a1 = 4 măsuri
a2 = 4 măsuri
a3 = 4 măsuri
a4 = 4 măsuri
a5 = 4 măsuri
a6 = 8 măsuri
Coda = 7 măsuri.

Secțiunile **a1 – a6** prelucrează variat următorul motiv de bază:

Ex. 17 – m. 1-2

Soprano I. Fe_cit po_ten_tiam, fe_cit po_ten_tiam,
Soprano II. Fe_cit po_ten_tiam, fe_cit po_ten_tiam,
Alto. Fe_cit po_ten_tiam, fe_cit po_ten_tiam,

Motivul de bază prezentat anterior este susținut şi contrabalansat cu o frază ce are o melodică sinuoasă, de tip coloratură:

Ex. 18 – m. 1 - 5



Succesiunea secțiunilor componente este de fapt o succesiune de fraze (câte 4 măsuri), cu excepția ultimei secțiuni, de dimensiunea unei perioade muzicale.

Atât din punctul de vedere al materialului muzical, cât şi din punct de vedere tonal observăm că **secțiunea a1** rimează cu **secțiunea a3,** iar **secțiunea a2** rimează cu **secțiunea a4** (vezi graficul oscilației tonale din anexa analizei prezentului număr).

Secțiunile a5 şi **a6** constituie gradații ale frazelor anterioare, toată această construcție finalizându-se în *Coda* părții, ceea ce reprezintă de altfel punctul culminant şi centrul de greutate al ei.

STRUCTURA TONALĂ

În această parte predomină tonalitățile majore (*Re major, Sol major, Do major*). Se remarcă frecventa alternanță a acestor trei tonalități. În prima jumătate a părții, ca tonalitate de bază se impune tonalitatea *Sol major*. În a doua jumătate a părții acest rol este preluat de *Re major*. Considerăm astfel că în această parte există două tonalități de bază: *Sol major* şi *Re major*. Este adevărat că hotărâtoare în stabilirea tonalității de bază a unei lucrări este tonalitatea ei de încheiere şi nu tonalitatea de debut, dar în cazul de față *Sol major* nu este doar o simplă tonalitate de debut, ci domină prima jumătate a părții. Astfel, pe baza imaginii vizuale ce reflectă în culori succesiunea tonalităților susținem că **din punct de vedere tonal** această parte se divide în două secțiuni, în timp ce din punct de vedere structural ea este un singur mare *crescendo*, subdivizat în 6 secțiuni şi *Coda*.

Dintre tonalitățile minore se impune *si minor*-ul, începând din prima măsură a *Codei*, Bach realizând astfel un contrast tonal–modal major-minor între *Coda* şi *Strofa A*. Punctul culminant – *Coda* – realizează un contrast cu cele şase secțiuni anterioare pe mai multe planuri:

a) tonal (se impune o tonalitate minoră, în opoziție cu tonalitățile majore din secțiunile anterioare);

b) de tempo (*Adagio*, față de tempoul accelerat de până atunci);

c) de scriitură (armonică – omofonică, față de scriitura polifonică adoptată până în momentul începerii *Codei*).

SCRIITURA PENTRU ANSAMBLU: Scriitura pentru ansamblu urmăreşte de asemenea o evoluție gradată. Astfel, linia melodică sinuoasă, de coloratură, prezentată de tenor între măsurile 1–5 (vezi exemplul muzical anterior (**ex. 18**) este treptat preluată de către celelalte voci de cor, în următoarea ordine: alt, sopran **II**, bas, sopran **I**:

Ex. 19 – măsura 5 – Alto

m. 5

Ex. 20 – măsura 9 – Sopran II

m. 9

Ex. 21 – măsura 13 – Bas

m. 13

- ti - am in bra - - chi - o | su - o, po - ten - tiam, | fe - cit po - ten - tiam | in bra - - chi - o su - -

o, di - sper - - - - - - | - sit, fecit po - ten - tiam, | fe - cit po - ten - tiam, di - | sper - - - - sit, dispersit,

di - sper - - - - - - | - sit, fecit po - ten - tiam, | fe - cit po - ten - tiam, di - | sper - sit, dispersit, di -

fe - cit po - ten -

o, di - sper - - - - - | - sit,

di - sper - - - - - | - sit,

spersit, di - sper - - - - | - sit,

- ti - am in bra - - chi - o | su - o,

Ex. 22 – măsura 17 – Sopran I

m. 17

fe - cit po - ten -

o, di - sper - - - - - | - sit, fecit po - ten - tiam, | fe - cit po - ten - tiam, di - | sper - - - - sit, dispersit,

di - sper - - - - - | - sit, fecit po - ten - tiam, | fe - cit po - ten - tiam, di - | sper - sit, di - spersit, di -

spersit, di - sper - - - - | - sit, fecit po - ten - tiam, | fe - cit po - ten - tiam, | di - spersit, di - spersit,

- ti - am in bra - - chi - o | su - o, fecit po - ten - tiam, | fe - cit po - ten - tiam | in bra - - chi - o su - -



Fiecare intrare melodică sinuoasă (construcție etajată de *fugato*) marchează începutul unui nou segment de formă. Această evoluție treptată îşi atinge punctul maxim în **secțiunea a6** (secțiune de *tutti*).

Ultimele patru măsuri ale acestui segment aduc cu ele fărâmițarea discursului muzical, între măsurile 28-29 intercalându-se o pauză generală de pătrimi. Urmează un *Adagio* de 7 măsuri, ce constituie *Coda* şi totodată punctul culminant al părții.

Fluiditatea discursului polifonic al vocilor de cor, peste care se suprapune la începutul fiecărei secțiuni blocul vertical, acordic, vocal-instrumental, se transformă în această secțiune de *Coda* într-o structurare verticală, asemănătoare unui coral.

Din punctul de vedere al scriiturii pentru ansamblu cele 7 măsuri ale *Codei* se împart în 3 + 4. respectiv, în primele 3 măsuri ansamblul este format din vocile de cor, instrumentele cu coarde şi suflătorii de lemn, iar în cele 4 măsuri finale această sonoritate de ansamblu este rotunjită prin adăugarea timpanului şi a trompetelor.

Ex. 23 Secțiunea a6 şi *Coda*

m. 20 **a6**

- ti - am in bra - - chio su - o, po - ten - tiam, fe - cit po - ten - tiam in bra - - - chi - o su - -

di - sper - - - - - - sit, fecit po - ten - tiam, fe - cit po - ten - tiam, di - spersit, di - spersit, di -

spersit, di - sper - - - - sit, fecit po - ten - tiam, fe - cit po - ten - tiam, di - sper - - - - sit, dispersit,

di - sper - sit, di - spersit, fe - cit po - ten - tiam, fe - cit po - ten - tiam, di - spersit, di - spersit, di -

o, di - sper - - - - - - sit, fecit po - ten - tiam, fe - cit po - ten - tiam, di - spersit, di - spersit,

o, di - sper - - - - - - - - - sit, di - sper - - sit, di - spersit, di-spersit

spersit, di - sper - - - - sit, di - sper - - - - - - - - - sit, dispersit, di-spersit

di - sper - - - - - - - - - - - - - sit, dispersit, di-spersit, di -

spersit, di-spersit, di - sper - - - - - - - sit, disper - sit, di - spersit,

di-spersit, di - spersit, di - sper - - - - - sit, dispersit, di-spersit

Coda

Adagio.

superbos men - te cor - dis su - - - - i, men - te cor - dis su - - - - i.

superbos men - te cor - dis su - - - - i, men - te cor - dis su - - - - i.

spersit superbos men - te cor - dis su - - - - i, men - te cor - dis su - - - - i.

di - spersit superbos men - te cor - dis su - - - - i, men - te cor - dis su - - - - i.

superbos men - te cor - dis su - - - - i, men - te cor - dis su - - - - i.

ANEXA: SPECTRUL COLORISTIC TONAL-INSTRUMENTAL AL PĂRȚII

7. FECIT POTENTIAM (CORO)

ansamblul — forma — oscilația tonală — textul

ADAGIO

CODA

CULMINAȚIE!

Hatalmas dolgot cselekedék karjának ereje által; elszéleszté az ő szívök gondolatában felfuvalkodottakat.

Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui.

[El a arătat putere cu braţul Lui; a risipit gândurile pe cari le aveau cei mândri în inima lor.]

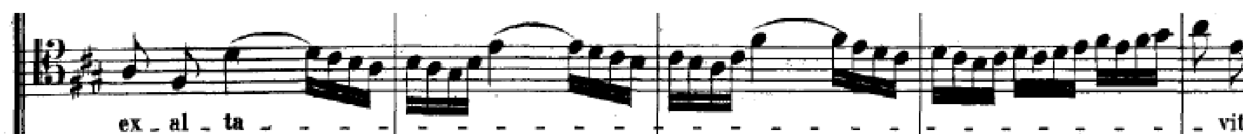
1.8 DEPOSUIT POTENTES

TEXTUL: *„Deposuit potentes de sede*
Et exaltavit humiles."
(A răsturnat pe cei puternici de pe scaunele lor de domnie
Şi a înălțat pe cei smeriți).

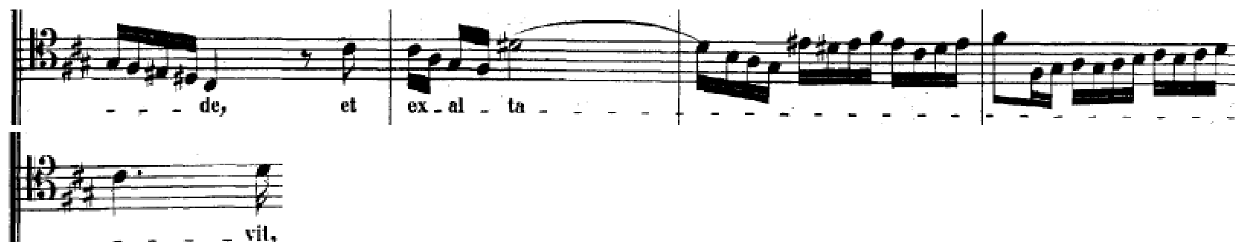
Referitor la prezentarea dramaturgică muzicală a conținutului expresiv al textului, considerăm demne de relevat următoarele:

1) În cadrul solo-ului vocal, cele mai lungi pasaje de coloratură se realizează deasupra cuvântului *exaltavit* (a înălțat) – vezi astfel măsurile 23 – 27, precum şi măsurile 43 – 46:

Ex. 24 – m. 23 – 27



m. 41 - 46



2) Cuvântul *humiles* apare de trei ori în cadrul textului (măsurile 27-28, 47-51, 53-54); în două din cele trei apariții el se situează la sfârşit de secțiune, nefiind prelucrat melismatic (m. 27-28 şi 53-54), iar într-unul din cazuri linia melodică se opreşte pe notă ținută sub forma unei pedale de-a lungul a trei măsuri, prelungind astfel ultima silabă a cuvântului. Cu excepția cuvintelor de legătură – **de, et** – *humiles (smeriți)* constituie **singurul cuvânt neprelucrat melismatic** din cadrul celor două versuri. Bach exprimă muzical smerenia pe de o parte prin numărul mic al sunetelor acordate acestui cuvânt (5, 3, 5 sunete), iar pe de altă parte prin statornicia îndelungă, **„nemişcată"** pe acelaşi sunet. Cu alte cuvinte, a fi smerit, muzical înseamnă un număr redus de sunete şi cât mai puțină mişcare:

Ex. 25 – m. 27 - 28



m. 47 – 51



m. 53 – 54



3) Tonal – dramatic, în momentul în care în text apare cuvântul *exaltavit*, se modulează în tonalitatea *La major*, acesta impunându-se ca tonalitate de bază față de tonalitatea principală a părții – *fa # minor* (vezi şi spectrul color tonal – măsura 23, din anexă):

Ex. 26

ex - al - ta - - - vit

fa#: I_________ VI$_6$___ II

La: VII__ V$_6$_______ I____ VI$_6$_______ II____VII$_6$______ I$_6$ I

ANSAMBLUL: Violini I / II in unisono

Tenore solo

Continuo

FORMA: Formal, partea de față este alcătuită din două secțiuni: **A** şi **Av**, cu *Introducere* şi *Coda*, cele două secțiuni fiind legate printr-o *tranziție*.

Delimitarea secțiunilor de formă se prezintă astfel:

- *Introducere*: (măsurile 1 – 14), având împărțirea de 8 (2 + 2 + 2 + 2) + 6 (1 + 1 + 1 + 3)

Ex. 27 – m. 1 - 14

- Secțiunea **A** = 14,5 măsuri (o jumătate de măsură fiind în suprapunere cu *tranziția)*:

Ex. 28 - m. 15 - 28



Această secțiune se împarte în două segmente: **a** şi **b**. Segmentul **a** prelucrează prima parte a frazei de text: *Deposuit potentes de sede*, iar segmentul **b** prelucrează a doua parte a frazei de text: *et exaltavit humiles*. Cele două segmente relevă în succesiunea lor un contrast tonal de relativă, segmentul **b**, sub influența cuvântului *exaltavit* modulând în *La major* (relativa majoră a tonalității principale a părții – *fa # minor*) – vezi analiza armonică în exemplul nr. 26.

- *Tranziția:* cuprinde 7 măsuri (2 + 2 + 3), (măsurile 28 – 34) realizând o oscilație între noua tonalitate impusă – *La major* – şi dominanta ei majoră – *Mi major*. Din punct de vedere melodic, *tranziția* se află într-o strânsă înrudire cu *introducerea,* ea prelucrând acelaşi material muzical. Putem astfel spune că tranziția este o variație melodică prescurtată a *introducerii* (vezi comparativ ex. 27):

Ex. 29



- Secțiunea **Av.** Față de cele 14 măsuri ale secțiunii **A**, secțiunea **Av** include în sine 20 de măsuri (ultima măsură fiind în suprapunere cu prima măsură a *Codei*. Cele 20 de măsuri reiau la rândul lor ambele părți ale frazei:*„Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles”*. Comparativ cu secțiunea **A**, secțiunea **Av** în ultimele 4 măsuri ale ei reia încă o dată a doua parte a frazei de text.

Ex. 30 **Av**

Formal, cele 20 de măsuri ale secțiunii se subîmpart în 8 (2 + 2 + 2 + 2) + 8 (4 + 4) + 4 măsuri. Această subîmpărțire este relevată şi de modalitatea de structurare a cuvintelor ce compun fraza.

Tonal, secțiunea **Av** după scurte intervenții pe tărâmul tonalităților învecinate de gradul I şi II (*Re major, si minor, mi minor*) reimpune tonalitatea principală a părții (*fa # minor*).

Coda – reprezintă o reluare identică a *Introducerii* (vezi ex. 27).

STRUCTURA TONALĂ

Contrar cu structurarea bistrofică a formei, spectrul color tonal relevă o structurare tristrofică, cele două secțiuni de formă extreme, concepute în *fa # minor* incluzând o secțiune mediană cu tonalitatea de bază *La major*, astfel:

A – măsurile 1 – 23 = tonalitate de bază *fa # minor*;

B – măsurile 24 – 35 = tonalitate de bază *La major;*

A – măsurile 36 – 67 = tonalitate de bază *fa # minor*.[15]

INSTRUMENTAȚIA ÎN RAPORT CU SECȚIUNILE DE FORMĂ

Din analiza partiturii, precum şi a proiectării grafice color a instrumentației se observă faptul că Bach concepe părțile de *Introducere, Tranziție* şi *Coda* pur instrumental (*Violini I / II in unisono* şi *Continuo*), în timp ce în secțiunile de formă **A** şi **Av** peste acest ansamblu se suprapune vocea de tenor solo.

În secțiunile **A** şi **Av** linia melodică principală a părții -

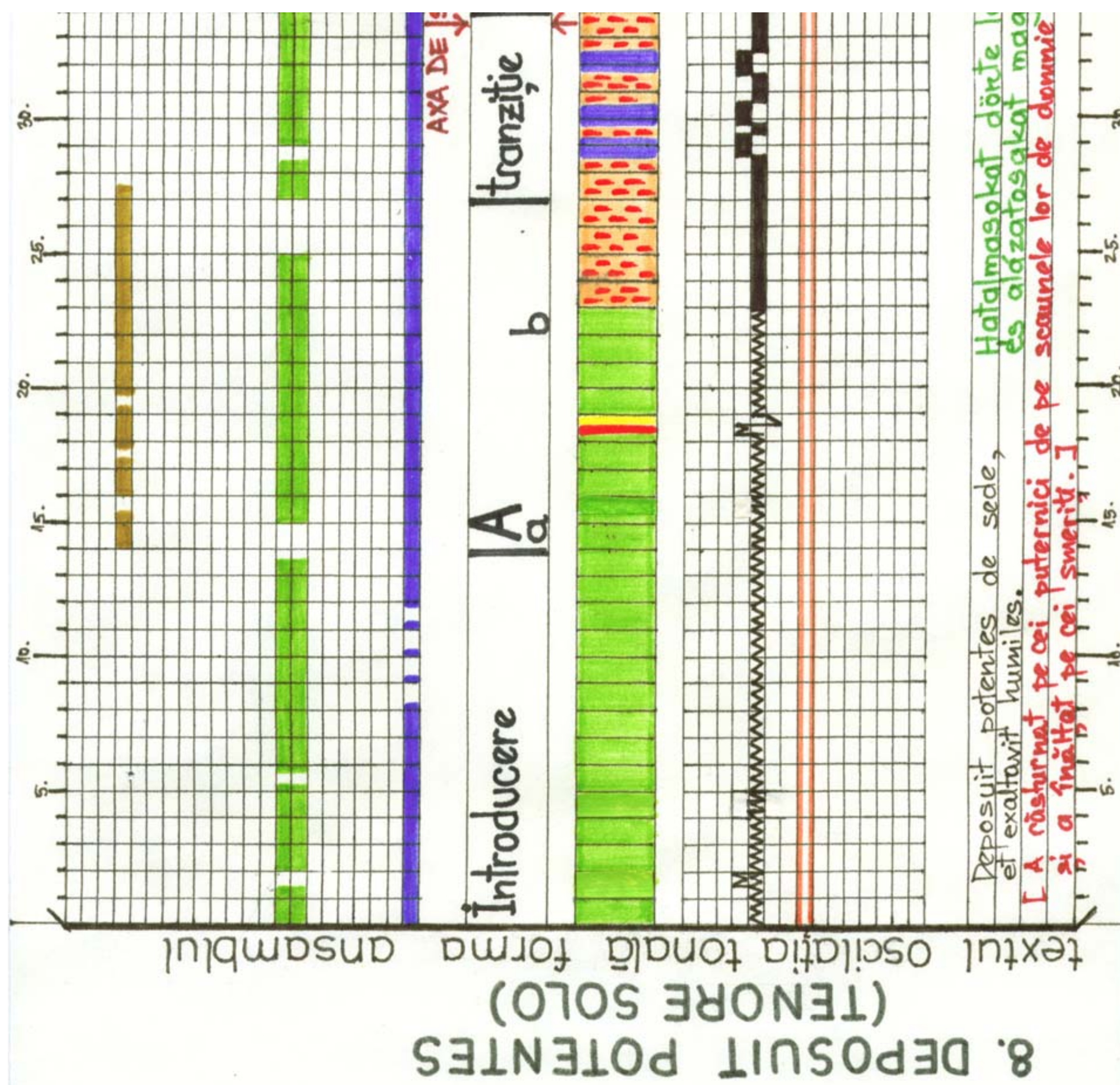
Ex. 31 – m. 1-8



- este intonată doar de vocea solo, viorile I–II, şi continuo-ul acompaniind doar această linie, în timp ce în *introducere, tranziție* respectiv *Coda* linia melodică este intonată de viorile I-II, continuo-ul realizând o contrapunctare a acestei linii.

[15] Raportul tonalităților cu secțiunile de formă componente le-am analizat pe parcursul prezentării formei muzicale.

ANEXA: SPECTRUL COLORISTIC TONAL-INSTRUMENTAL AL PĂRȚII



35. 40. 45. 50. 55. 60. 65. 67.

Soprano I.
Soprano II.
Alto
Tenore
Basso
SOLI

Tromba I.
Tromba II.
Tromba III.
Timpani
Flauto traverso I.
Flauto traverso II.
Oboe I.
Oboe II.
Violino I.
Violino II.
Viola

Soprano I.
Soprano II.
Alto
Tenore
Basso
CHORUS

Continuo

SIMETRIE

Av

Coda

fa# min.
do# min.
si min.
La maj.
Mi maj.
Re maj.
mi min.

Do# – la#
Fa# – re#
Si – sol#
Mi – do#
La – fa#
Re – si
Sol – mi
Do – la
Fa – re
Sib – sol
Mib – do
Lab – fa
Reb – sib
Solb – mib
Dob – lab

…z trónjaikról,
…asztalt fel,

= tonalități majore;
= tonalități minore.

35. 40. 45. 50. 55. 60. 65. 67.

1.9 ESURIENTES IMPLEVIT BONIS

TEXTUL: *„Esurientes implevit bonis,*
Et divites dimisit inanes."
(Pe cei flămânzi i-a săturat de bunătăți,
şi pe cei bogați i-a scos afară cu mâinile goale)

ANSAMBLUL: Alto – Solo
Flauto traverso I – II
Continuo.

FORMA: Această parte este alcătuită din două secțiuni **A** şi **Av**, cu *Introducere* şi *Coda*.

Introducerea (măsurile 1 – 7) este pur instrumentală (Flauto traverso I – II, Continuo). Ea conține 7 măsuri, ce se divid în 2 + 2 + 3 măsuri, şi prezintă linia melodică a părții:

Ex. 32

Flauto traverso I.
Flauto traverso II.
Alto.
Organo e Continuo.
pizzicato

Discursul muzical este formulat în tonalitatea *Mi major*, cu excepția a două scurte modulații la tonalitatea subdominantei şi a relativei acesteia.

Secțiunea **A** (măsurile 8 – 17)

În această secțiune, alături de cele două flaute şi continuo îşi face intrarea şi *alto solo*, aducând linia melodică principală uşor modificată:

Ex. 33

E - su - ri - en - tes im - ple - - - vit bo - nis, e - su - ri - en - tes im - ple - - vit bo - nis, et

di - vi - tes di - mi - sit, et di - vi - tes di - mi - sit, di - mi - sit in - a - nes, et

di - vi - tes di - mi - - - sit in a - - - - nes, di - mi - sit in - a - - - nes;

Tonal, secțiunea se bazează pe alternanța celor două tonalități apărute în *Introducere* (*Mi major* şi *fa # minor*), secțiunea finalizându-se în *Si major*, dominanta tonalității de bază *Mi major*.

Tranziția (măsurile 17-20) constă din reluarea variată a primelor patru măsuri ale *Introducerii*:

Ex. 34



Tonal, tranziția se bazează pe alternanța dintre *Si major* şi *do # minor*.

Secțiunea **Av** (măsurile 21 - 36) readuce sub formă variată materialul muzical de bază. Ca şi extensie, este cu 6 măsuri mai lungă decât secțiunea **A**. După scurte modulații (*Si major - fa # minor – La major*), secțiunea **Av** reimpune tonalitatea de bază a părții (*Mi major*) având doar scurte abateri de la aceasta, la tonalitățile *do # minor*, *La major*, şi *si minor*.

Ex. 35





nis, im - ple

vit bo - nis, et di - vi - tes di - mi - sit, et di - vi - tes di -

mi - sit, di - mi - sit in - a - nes, di - mi - sit in - a - nes, di - mi - sit in - a - nes.

Coda constă din reluarea identică a *Introducerii*. Am numit-o *Coda* doar pentru faptul că apare în finalul părții, având rol concluziv, de rotunjire a formei.

Ex. 36 – m. 36 - 43

nes.



În ceea ce priveşte echilibrul formei acestei părți, centrul de greutate cade aproximativ pe punctul de simetrie al ei, respectiv măsura 21, ce corespunde cu începutul secțiunii **Av**.

STRUCTURA TONALĂ

Tonalitatea de bază a părții este *Mi major*, a cărei pondere în imaginea generală tonală este de aproximativ 50%.

O plajă remarcabilă de modulații se realizează începând cu ultimele 3 măsuri ale secțiunii **A**, continuând în *tranziție* şi în primele 3 măsuri ale secțiunii **Av.** Acestea totalizează 9 măsuri în şir, în cadrul cărora nu apare deloc tonalitatea de bază.

INSTRUMENTAȚIA

„Tonul flautului traversier este dens, amplu şi curat, plin de delicatețe şi de farmec. Evocarea naturii rustice, sentimentul pastoral arcadian, într-un cuvânt, egloga şi idila muzicală intră în perimetrul expresiv al flautului.”[16]

Combinația flautului traversier cu sonoritatea blândă a vocii alto solo relevă atmosfera de calm şi echilibru pe care o exprimă textul:

„Pe cei flămânzi i-a săturat de bunătăți,
şi pe cei bogați i-a scos afară cu mâinile goale.”

În secțiunile **A** şi **Av** flautele nu se limitează doar la a acompania linia melodică a vocii de alto, ci o contrapunctează pe aceasta sub formă de *fugato*.

[16] Schubart, Chr. Fr. D., *Op. cit.*, p. 283.

ANEXA: SPECTRUL COLORISTIC TONAL-INSTRUMENTAL AL PĂRȚII



1.10 SUSCEPIT ISRAEL

TEXTUL: *„Suscepit Israel puerum suum,*
Recordatus misericordiae suae.”
(A venit în ajutorul robului său Israel,
căci şi-a adus aminte de îndurarea Sa).

ANSAMBLUL: Soprano I – Solo
Soprano II – Solo
Alto - Solo
Oboe I
Continuo.

FORMA: se structurează simetric în două secțiuni:

- Secțiunea **A** (măsurile 1 – 18)
- Secțiunea **B** (măsurile 18 – 37)

Textul poetic, alcătuit din două versuri, se distribuie echilibrat în cadrul formei, secțiunea **A** prelucrând polifonic primul vers, iar secțiunea **B** – versul 2.

Departajarea celor două secțiuni de formă, din punct de vedere grafic este foarte vizibilă în partitură. În măsurile 18-19 autorul rupe cursul polifonic, intercalând la vocile solo pauze în valoare de 3, 6, respectiv 1 timp, pauze ce realizează în discursul muzical o tăietură diagonală remarcabilă (vezi exemplul muzical ataşat analizei părții de față).

STRUCTURA TONALĂ

Stabilirea tonalității de bază a acestei părți nu este deloc o treabă uşoară, având în vedere următoarele:

- partea se încheie în tonalitatea *mi minor*, tonalitate ce ocupă pe parcurs 10 măsuri din totalul de 37;
- tonalitatea de debut a părții este *si minor*, ca la rândul ei se extinde peste 7,5 măsuri;
- tonalitatea *Re major* se impune însă prin ponderea ei, 13,5 măsuri din 37 fiind concepute de Bach în această tonalitate.

Considerăm astfel că partea de față are 3 tonalități de bază: *mi minor*, *si minor* şi *Re major*.

Astfel, exceptând primele 5 măsuri concepute în *si minor* secțiunea **A** este dominată de tonalitatea *Re major*.

În secțiunea **B**, ca expresie tonală a cuvintelor *„îndurarea Sa”* se impun în prim plan tonalitățile minore (*la minor, si minor, fa # minor, mi minor*). Tonalitatea predominantă în această a 2-a secțiune este *mi minor*. Pentru a releva importanța pe care o are culoarea tonală adoptată, în opinia lui Bach, este de ajuns să trasăm un paralelism între această parte - *Suscepit Israel* şi partea nr. 6 – *Et misericordia*. Să comparăm astfel textul celor două părți:

Partea nr. 10:

„Suscepit Israel puerum suum,
recordatus misericordiae suae.”
(A venit în ajutorul robului său Israel,
*căci Şi-a adus aminte de **îndurarea Sa**).*

Partea nr. 6:

„Et misericordia ejus a progenie in progenies,
timentibus eum.”
*(şi **îndurarea Lui**[17] se întinde din neam în neam*
peste cei ce se tem de El)

Textele ambelor părți au în componența lor cuvântul *„misericordia(e)”* – *(îndurare)*. Drept expresie tonală a îndurării Bach în ambele cazuri foloseşte tonalitatea *mi minor*. (Vezi etosul acestei tonalități prezentat pe larg în cadrul analizei părții a 6-a a lucrării de față).

INSTRUMENTAȚIA relevă suprapunerea a trei straturi distincte, ce-şi mențin profilul de la începutul părții până la sfârşitul ei. Astfel:

- **Stratul superior**[18]**,** tip pedală, al celor doi oboi în *unisono*. Valoarea de notă constantă în cadrul acestui strat o reprezintă doimea cu punct – prelungită sau nu peste bara de măsură.
- **Stratul median,** format din țesătura contrapunctică tip *fugato* a vocilor *Soprano I, Soprano II,* şi *Alto Solo*.
- **Stratul inferior,** ca o contrabalansare a stratului superior, este reprezentat de o pedală ritmizată, pe alocuri variată cu scurte pasaje descendente ale *continuo*-ului.

[17] Evidențierile BOLD ne aparțin!
[18] Din punctul de vedere al poziționării grafice în partitură.

Ex. 37

A **Stratul superior**

Oboe I. II. all' unisono.

Soprano I.

Su-sce - pit I - - srael pu - e - rum su - - um, su-sce - pit

Soprano II.

Su-sce - pit I - - srael pu - e - rum

Stratul median

Alto.

Su-sce - pit I - - srael pu - e - rum su - um,

Organo e Violoncelli senza Violone e Bassoni.

Stratul inferior

I - - srael, su-sce - pit I - - srael, su-sce - pit I - - srael, su-sce - pit

su - - um, su-sce - pit I - - srael, su-sce - pit I - - srael,

su-sce - pit I - - srael, su-sce - pit I - sra - el pu - e - rum su - um, su -

I - sra - el pu-e-rum su - um, su-sce - pit, suscepit I - - sra-el pu - e - rum su - -

su-sce - pit I - - sra - el, su - scepit I - - - sra - el pu - - e-rum su - -

sce - pit I - - srael, su-sce - pit I - sra - el pu - - - - - rum su - -

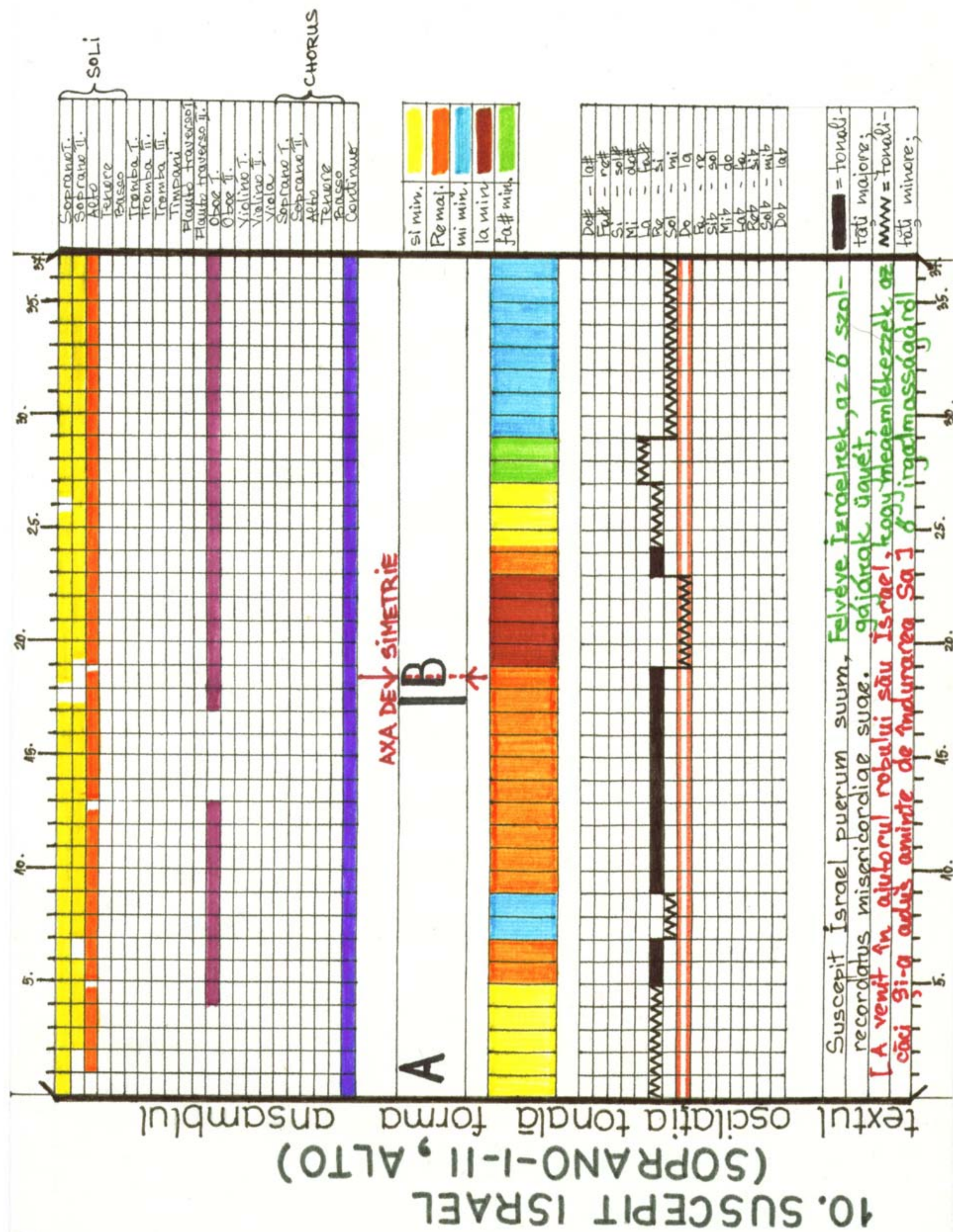
B (Axa de simetrie a părții)

um, re - cor - da - tus mi - se - ri - cor - - - - - - - - -
um, re - cor - da - tus mi - se - - ri - cor - - - - - - di -
um, re - cor - da - tus mi - se - ri - cor - - - - - - - - -

- - - di - ae su - ae, re - cor - da - tus mi - - se - ri - cor - - - -
ae, re - cor - da - tus mi - - se - ri - cor - - - di - ae, mi - - - - se - ri -
- - - - di - ae, re - cor - da - tus mi - se - - - ri - cor - - - - - - di -

- - di - ae su - ae, mi - se - ri - cor - - - - - - - di - ae su - - ae.
cor - - - - - - - - - - - - di - ae su - - - - - - ae.
ae, mi - se - ri - cor - - - - di - ae, mi - se - ri - cor - di - ae su - ae.

ANEXA: SPECTRUL COLORISTIC TONAL-INSTRUMENTAL AL PĂRȚII



1.11 SICUT LOCUTUS EST

TEXTUL: *„Sicut locutus est ad patres nostros,*
Abraham et semini ejus in saecula.”
(Cum făgăduise părinților noştri,
față de Avraam şi sămânța lui în veac.)

Bach prezintă în acest caz textul integral al părții, intonat de vocea de bas, **deja** din prima perioadă muzicală (măsurile 1-9).

ANSAMBLUL: Coro: Soprano I – II, Alto, Tenore, Basso
Continuo

FORMA: este monostrofică (**A**), urmată de o *Coda*.

Strofa **A** (măsurile 1-37) se constituie din două *fugato*-uri.

Primul *fugato* (măsurile 1 – 25) se prezintă sub forma unei treptate adăugiri ascendente a vocilor (pornind de la Bas şi ajungând la Sopran **I**):

Ex. 38 **STROFA A**

Soprano I.
Soprano II.
Alto.
Tenore.
Basso.
Organo e Continuo.
T
Si - cut lo - - -
T
Si - cut lo - cu - - - - - - tus est ad pa - tres no - - - stros, A - - bra -
T
T
Si - cut lo - - cu - - - tus est ad pa - tres
eu - - - tus est ad pa - tres no - - - stros, A - bra - ham et se - mini e - - - jus in
ham et se - mini e - - jus in se - cu - - la, si - cut lo - - cu - tus est in

T + S. A.

Al doilea *fugato* (măsurile 25 – 37) urmează drumul invers, o treptată adăugare descendentă a vocilor (pornind de la Sopran I şi ajungând la Bas):

Ex. 39 **Tvar. (m.25) (m.27)**

Punctul de simetrie

Coda (măsurile 37 – 53) renunță la *fugato*. Ea reprezintă o **concluzie,** constituindu-se din două perioade muzicale (8,5 + 8,5 măsuri). Prima perioadă adoptă o structurare verticală, omofonică a discursului muzical:

Ex. 40

Perioada A

A doua perioadă (vezi exemplul de mai sus) readuce sub formă variată şi uşor prelucrată polifonic tema de *fugato*.

Centrul de greutate al întregii construcţii pune în evidenţă atât secţiunea de aur pozitivă (+ S. A.), cât şi punctul de simetrie. Astfel, în cadrul strofei **A** secţiunea de aur pozitivă coincide cu punctul culminant al gradaţiei treptate a vocilor (37 măsuri x 0,618 = 22,866). Între măsurile 21 – 25, după o lungă evoluţie polifonică vocea de Soprano I intonează tema acestui *fugato* (vezi exemplul 38).

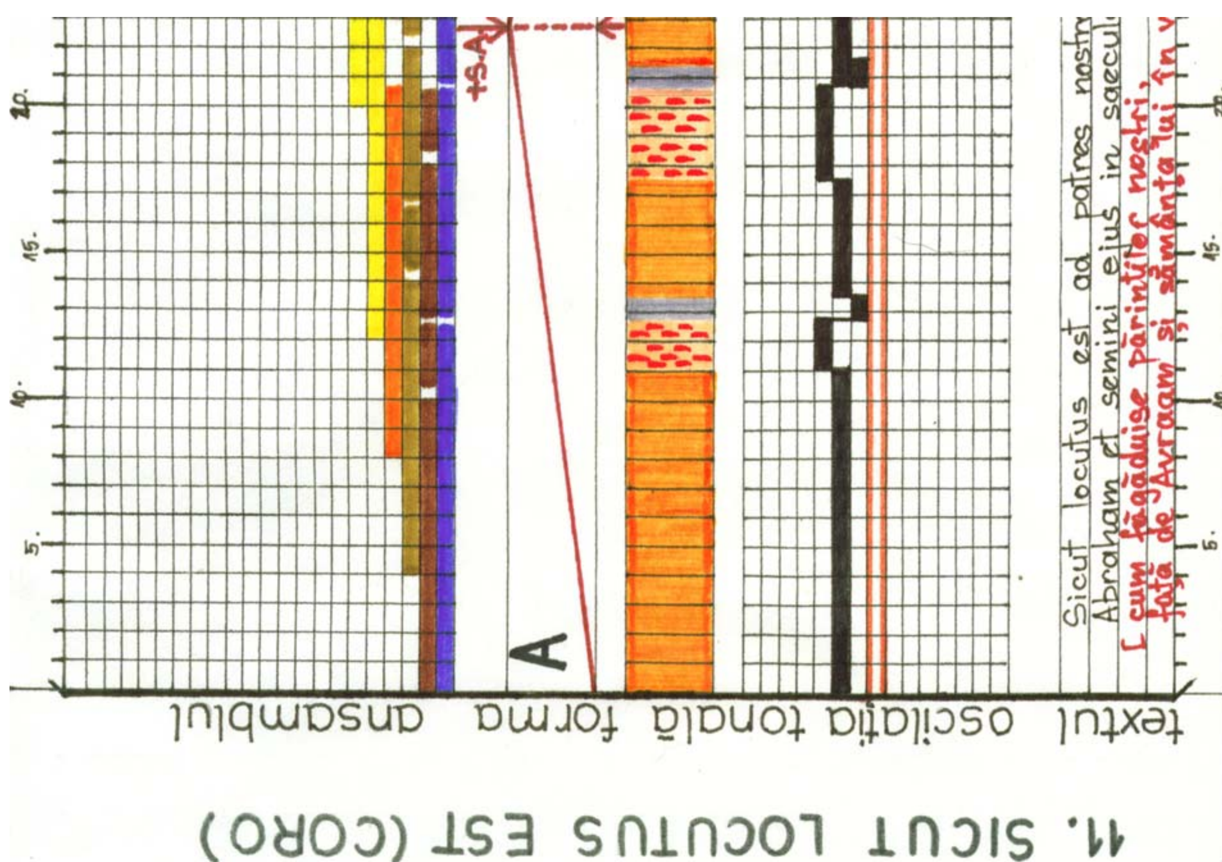
Dacă urmărim partida *continuo*-ului observăm că acesta îşi întrerupe cursivitatea între măsurile 25 – 27 (vezi exemplul 39). Aceste măsuri reprezintă punctul de simetrie al întregii părţi (53 : 2 = 26,5). În afară de această pauză de două măsuri, *continuo*-ul se mai întrerupe doar în măsurile 13 şi 21, şi **doar** pe durata unei pauze de pătrime.

STRUCTURA TONALĂ

Pentru a fi în rezonanță cu primele două părți ale lucrării, Bach oferă ca şi culoare tonală acestei penultime părți *Re major*-ul. *Re major* constituie deci tonalitatea de bază a părții, tonalitate de la care Bach nu realizează modulații mai îndepărtate de gradul II de înrudire. Tonalitățile majore domină această parte într-un raport de 50,5 măsuri față de 2,5 măsuri concepute în tonalități minore.

INSTRUMENTAȚIA relevă o scriitură corală polifonică în stil *fugato* în secțiunea **A** şi o scriitură corală omofonică în secțiunea de *Coda*, uşor polifonizată abia în perioada muzicală de încheiere.

ANEXA: SPECTRUL COLORISTIC TONAL-INSTRUMENTAL AL PĂRȚII



25. 30. 35. 40. 45. 50. 53.

Soprano I.
Soprano II.
Alto
Tenore
Basso
SOLI

Tromba I.
Tromba II.
Tromba III.
Timpani
Flauto traverso I.
Flauto traverso II.
Oboe I.
Oboe II.
Violino I.
Violino II.
Viola.

Soprano I.
Soprano II.
Alto
Tenore
Basso
CHORUS

Continuo

CODA
CONCLUZIE!

Re maj.
La maj.
Sol maj.
mi min.
si min.

Do# – la#
Fa# – re#
Si – sol#
Mi – do#
La – fa#
Re – si
Sol – mi
Do – la
Fa – re
Sib – sol
Mib – do
Lab – fa
Reb – sib
Solb – mib
Dob – lab

...ns, (A miképen szólott volt a mi atyáinknak),
...a. Ábrahámnak és az ő magva(i)nak mindörökké!
...veac.]

= tonalitáti majore;
= tonalitáti minore.

25. 30. 35. 40. 45. 50. 53.

1. 12 GLORIA PATRI (CORO)

TEXTUL: *„Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto.*
Sicut erat in principio et nunc et semper,
Et in saecula saeculorum, Amen”
(Mărire Tatălui şi Fiului şi Sfântului Duh
Cum a fost la început şi acum şi pururea
şi în vecii vecilor, Amin.)

Textul acestei părți de încheiere nu se află în Biblie în *Evanghelia lui Luca*, partea I, între versurile menționate (nr. 46 - 55).

ANSAMBLUL: Tromba I – II – III
Timpani
Flauto traverso I – II
Oboe I – II
Violino I – II
Viola
Coro – Soprano I - II, Alto, Tenore, Basso
Continuo

- ansamblul folosit în orchestrația acestei părți este identic cu partea a 1-a a lucrării.

FORMA: este bistrofică (**A B**), secționându-se relativ simetric (19 măsuri + 23 măsuri). Cele două strofe componente sunt delimitate de bară de măsură dublă şi oprire pe o măsură de coroană situată pe notă întreagă. Strofa **B** reprezintă **Coda întregii lucrări**, având material muzical comun cu partea a 1-a a lucrării (*„Magnificat”*). Prin această rezolvare Bach rotunjeşte forma lucrării integrale, oferind unitate construcției de ansamblu.

Strofa a 1-a (secțiunea **A**), alcătuită din 19 măsuri se clădeşte pe principiul echilibrului bazat pe contrast, Bach alternând succesiv două tehnici de compoziție: omofonie şi fugato. Strofa debutează cu trei acorduri *La major* treapta a I-a, pe cuvântul *„Gloria”*. Acordul de debut se află în poziția cvintei, deci cu sunetul *Mi* în vocea de sopran – fapt ce nu este întâmplător, sunetul *Mi* fiind simbolul divinității. Segmentele concepute omofonic sunt scurte, 1-2 măsuri. Prin programatism ilustrativ (aşa-zis naiv)

aceste măsuri acordice sugerează linia verticală (a crucii). Prin opoziție, segmentele concepute polifonic (fugato) sunt mai extinse, fiecare segment cuprinzând 3 măsuri. Prin faptul că sunt segmente mai lungi, echilibrează măsurile verticale omofonice, sugerând linia orizontală (a crucii). În total, Bach utilizează în această primă strofă a părții trei „gesturi" verticale, şi trei „gesturi" orizontale, cel de-al patrulea gest vertical constituindu-se ca frază de încheiere a acestei strofe. Cele trei gesturi succesive, alternativ verticale şi orizontale fac aluzie la trei cruci desenate de om pe propriul său trup, cel de-al patrulea gest reprezentând mâna pusă pe piept ca finalizare a succesiunii de mişcări.

Ex. 41 **SECȚIUNEA A**

Tromba I.
Tromba II.
Tromba III.
Timpani.
Flauto traverso I.
Flauto traverso II.
Oboe I.
Oboe II.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Soprano I.
Soprano II.
Alto.
Tenore.
Basso.
Organo e Continuo.
Glo_ri_a,
glo
ria
Tasto solo

La major**________________________________** ***Mi major***

6.

***Mi major*____*si minor*_____**

***) Observație:** Pe parcursul măsurilor de desfăşurare polifonică – orizontală, *continuo*-ul menține în toate cele 3 cazuri doar un suport de pedală – *tasto solo*, acesta fiind de fiecare dată sunetul fundamental al acordului de treapta a I-a a tonalității tocmai prezente.

12.

glo - - - ri_a et Spi - ri - tu_i

glo - - - ri_a et Spi - ri - tu_i

glo - - - ri_a et Spi - ri - tu_i

glo - - - ri_a et Spi - ri - tu_i

glo - - - ri_a et Spi - ri - tu_i

(Tasto solo)

(accomp.) *)

si minor ____ ***Sol major*** ______________

***) Observație:** Pe parcursul măsurilor acordice – verticale, *continuo*-ul aduce o pedală ritmizată – în stil *accompagnato*.

17.

Re major_______ La major_________

STRUCTURA TONALĂ a acestei prime secțiuni de formă circumscrie blocuri sonore. Schimbările tonale au loc odată cu intervenția structurării orchestrale verticale, acordice. Această evoluție paralelă dintre structurarea tonală şi orchestrație reiese foarte clar din graficul color al oscilației sonore din anexă. Blocurile tonale care se succed sunt în ordine următoarele: *La major→Mi major→si minor→Sol major→Re major→La major*. Din cele 19 măsuri ale secțiunii **A** doar 5 sunt în tonalitate minoră, restul de 14 măsuri fiind în tonalități majore. Tonalitățile înşiruite sunt în înrudire de gradul I, deci evoluează pe scara cvintelor în mod gradat ascendent sau descendent, sau într-un singur caz înrudire de gradul II cu contrast major-minor: *Mi major – si minor*.

INSTRUMENTAȚIA secțiunii **A** este concepută prin alternanță: Blocurile sonore verticale sunt intonate de suflătorii de lemn şi corzi plus *continuo*, în timp ce în măsurile de desfăşurare orizontală evoluează doar corzile. Suflătorii de alamă şi timpanii intervin doar în ultimul bloc sonor vertical (m.15-22), moment de sinteză al secțiunii.

Strofa a 2-a (secțiunea **B**), cuprinde 23 de măsuri, formal constituind *Coda* întregii lucrări de 12 părți. Bach realizează această rotunjire a formei, prin reluarea motivului muzical de bază al discursului muzical al primei părți a lucrării:

Ex. 42 Partea *Magnificat* (nr. 1) (măs. 1-3) **Partea *Gloria Patri* (nr. 12) (măs. 20-22)**

Tromba I.
Tromba II.
Tromba III.
Timpani.
Flauto traverso I.
Flauto traverso II.
Oboe I.
Oboe II.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Soprano I.
Soprano II.
Alto.
Tenore.
Basso.
Organo e Continuo.

Sicut e - rat in prin-
Sicut e - rat in prin-

STRUCTURA TONALĂ a secțiunii **B** se clădeşte din 3 tonalități: *Re major, Sol major* şi *mi minor*, tonalitatea de bază a secțiunii fiind *Re major*, prin ponderea pe care o deține. Din cele 23 de măsuri ale secțiunii 20 sunt în tonalitatea *Re major*, o măsură în *Sol major* şi două măsuri în *mi minor*. Reimpunerea tonalității de bază *Re major* în ultima secțiune de formă a lucrării are un scop de rotunjire tonală a ei, de stabillizare a sonorității. Tonalitățile sunt distribuite simetric (vezi spectrul color al desfăşurării tonale din anexă). Cele 20 de măsuri ale tonalității *Re major* circumscriu în proporție egală de 10 + 10 tonalitățile *Sol major* şi *mi minor*. *Sol major* apare în acest context doar ca şi tonalitate de tranziție între *Re major* şi *mi minor*. Aceste două tonalități: *Sol major* şi *mi minor* colorează tonal punctul de simetrie al secțiunii.

INSTRUMENTAȚIA secțiunii **B**, în prima perioadă se clădeşte pe principiul dialogului, antrenând un continuu balans al discursului muzical între partida corală şi cea orchestrală.

Ex. 43

Sicut e-rat in prin-ci-pi-o, sicut e-rat in prin-

Sicut e-rat in prin-ci-pi-o, sicut e-rat in prin-

ci - pi-o, sicut e-rat in prin-ci-pi-o, in prin-

ci - pi-o, sicut e-rat in prin-ci-pi-o, in prin-

Sicut e-rat in prin-ci-pi-o, sicut e-rat in prin-ci-pi-o, in prin-

ci - pio, in princi - pi - o, et nune, nune et semper et in se - cula,

ci - pio, in princi - pi - o, et nune, nune et semper et in se - cula,

ci - pio, in princi - pi - o, et nune, nune et semper et in se - cula,

ci - pio, in princi - pi - o, et nune, nune et semper et in se - cula,

ci - pio, in princi - pi - o, et nune, nune et semper et in se - cula,

A doua perioadă muzicală a secțiunii **B** se deschide polifonic, treptat, prin intermediul unui *fugato*, în *tutti* final, în care compozitorul recurge şi la o aglomerare ritmică:

Ex. 44

et in se_cula se _ cu _ lo
et in se_cula se _ cu _ lo
et in se_cula se _ cu _ lo
et in se_cula se _ cu _ lo
et in secu_la se _ cu _ lo

TUTTI

rum, A - men.

rum, A - men.

rum, A - men.

rum, A - men.

rum, A - men.

ANEXA: SPECTRUL COLORISTIC TONAL-INSTRUMENTAL AL PĂRȚII

12. GLORIA PATRI (CORO)

LEGENDA

SOLI: Soprano I., Soprano II., Alto, Tenore, Basso

Tromba I., Tromba II., Tromba III., Timpani, Flauto traverso I., Flauto traverso II., Oboe I., Oboe II., Violine I., Violine II., Viola

CHORU: Soprano I., Soprano II., Alto, Tenore, Basso, Continuo

La maj., Mi maj., si min., Sol maj., Re maj., mi min.

= tonalități majore; = tonalități minore

ansamblul

forma

A (fugato)

AXA DE SIMETRIE

B = CODA ÎNTREGII LUCRĂRI - MATERIAL MUZICAL COMUN CU PARTEA A-1-A: „MAGNIFICAT"

tonală

oscilația

textul

Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto. [Mărire Tatălui și Fiului și Sfântului Duh,

Sicut erat in principio et nunc et semper, Cum a fost la început și acum și

et in saecula saeculorum, Amen. pururea și în vecii vecilor, Amin.]

5. 10. 15. 20. 25. 30. 35. 40.



2. CONCLUZII:

Însumând analizele din capitolele precedente, în concluzie prezentăm o sinteză a acestora. În paginile care urmează cititorul găseşte însumate şi extrase acele informații care pe parcursul analizei noastre le-am considerat a fi deosebit de importante în înțelegerea concepției care stă la baza acestei lucrări muzicale, şi în conturarea unei imagini reale asupra ei.

2.1 Textul integral, date generale istorice

Magnificat este unul dintre cele trei imnuri de slavă pe care Sfânta Scriptură îl atribuie Fecioarei Maria, ca răspuns rostit de aceasta la salutările cordiale ale Elisabetei, în casa lui Zaharia (Canticum Beatae Mariae Virginis). Prezentul text se aflã în Biblie, în Evanghelia lui Luca, partea I, nr. 46-55.

1. Magnificat anima mea Dominum	*1. Sufletul meu măreşte pe Domnul*
2. Et exsultavit spiritus meus in Deo salutari meo.	*2. Şi mi se bucură duhul în Dumnezeu, Mântuitorul meu.*
3. Quia respexit humilitatem ancilae suae, ecce enim ex hoc beatam me dicent	*3. Pentru că a privit spre starea smerită a roabei Sale, căci iată de acum încolo îmi vor zice fericită*
4. Omnes generationes	*4. Toate neamurile*
5. Quia fecit mihi magna, qui potens est, et sanctum nomen ejus.	*5. Pentru că Cel Atot Puternic a făcut lucruri mari pentru mine, numele lui este sfânt.*
6. Et misericordia (ejus) a progenie in progenies, timentibus eum.	*6. Şi îndurarea lui se întinde din neam în neam peste cei ce se tem de El.*
7. Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui.	*7. El a arătat putere cu brațul Lui; a risipit gândurile pe cari le aveau cei mândri în inima lor.*
8. Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles.	*8. A răsturnat pe cei puternici de pe scaunele lor de domnie şi a înălțat pe cei smeriți.*
9. Esurientes implevit bonis, et divites dimisit inanes.	*9. Pe cei flămânzi i-a săturat de bunătăți, şi pe cei bogați i-a scos afară cu mâinile goale.*
10. Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae.	*10. A venit în ajutorul robului său Israel, căci Şi-a adus aminte de îndurarea Sa.*

11. Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini ejus in saecula. *(12. Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio et nunc et semper, et in saecula saeculorum, Amen.)*	*11. Cum făgăduise părinților noştri, față de Avraam şi sămânța lui în veac.* *(12. Mărire Tatălui şi Fiului şi Sfântului Duh. Cum a fost la început şi acum şi pururea şi în vecii vecilor, Amin.)*

Textul *Magnificatului* prezintă o structură strofică, asemănătoare psalmilor. În liturghia catolică acest imn este cântat în cadrul vecernierului, fiind unul dintre cele mai importante momente în acest cadru, motiv pentru care de-a lungul timpului, compozitorii au fost inspirați în compunerea şi recompunerea muzicală a acestui imn. Amintim astfel, numai din perioada barocului muzical: *Magnificat* de Schütz, *Magnificat* de Buxtehude, *Magnificat* de J. R. Ahle, *Magnificat* de Dionisi Erba, *Magnificat* de Vivaldi.

Magnificatul în Re major de J. S. Bach este lucrarea de referință pentru acest gen în epoca barocului. Această lucrare are o variantă precedentă, *Magnificat* în *Mi b major*, scris de Bach în anul 1723, cu ocazia primului său Crăciun la Leipzig. Mai târziu, se presupune că în prima jumătate a anului 1733, Bach a rearanjat lucrarea în tonalitatea *Re major*, recurgând la o serie de modificări în detaliu. Această nouă formă a *Magnificatului* este general cunoscută şi interpretată în zilele noastre.

2.2 Dramaturgia formei

Tabelul general al formelor celor 12 părți:

Nr. 1.	A Av_1 Av_2 Av_3 Av_4 Av_1
Nr. 2.	Introducere A B (lărgire) [(A B)v] Coda
Nr. 3.	Introducere A (tranziție) Av
Nr. 4.	A Coda
Nr. 5.	Introducere A Av_1 Av_2 Coda
Nr. 6.	Introducere A (lărgire) (tranziție) Av (lărgire) Coda
Nr. 7.	A Coda
Nr. 8.	Introducere A (tranziție) Av Coda
Nr. 9.	Introducere A (tranziție) Av Coda
Nr. 10.	A B
Nr. 11.	A Coda
Nr. 12.	A B

Ponderea o au formele variaționale. Astfel, dintre cele **12** numere **6** sunt concepute variațional. În trei cazuri întâlnim formă monostrofică urmată de Coda, în două cazuri formă bistrofică de tipul **A B**, şi într-un singur caz forma **A B *(lărgire)* [(A B)v]** cu ***Introducere*** şi ***Coda***.

De fiecare dată când în cadrul unei părți apare şi *Introducere* şi *Coda*, acestea din punct de vedere muzical şi instrumental sunt **identice**. Este cazul părților nr. 2, 5, 6, 8, 9.

2.3 Centrele de forță

Tabelul centrelor de forță ale părților:

Nr. 1.	Axa de simetrie
Nr. 2.	+ S. A. – S. A.
Nr. 3.	Axa de simetrie
Nr. 4.	Coda = Culminație Coda – S. A.
Nr. 5.	Axa de simetrie + S. A. – S. A.
Nr. 6.	Axa de simetrie
Nr. 7.	Coda = Culminație Coda
Nr. 8.	Axa de simetrie
Nr. 9.	Axa de simetrie
Nr. 10.	Axa de simetrie
Nr. 11.	Coda = Concluzie Coda + S. A.
Nr. 12.	Axa de simetrie

Echilibrul general al părților componente se bazează în **7** din cele **12** numere pe axa de simetrie (vezi astfel părțile 1, 3, 6, 8, 9, 10, 12). Trei dintre părțile *Magnificatului* sunt bivalente, având două centre de forță, astfel:

Nr. 2 – evidențiază ambele secțiuni de aur (**+ S. A.** şi **– S. A.**);

Nr. 4 – evidențiază secțiunea de aur negativă conducând în acelaşi timp discursul muzical spre culminație în Coda;

Nr. 11 – evidențiază secțiunea de aur pozitivă, discursul muzical culminând şi în Coda;

Una dintre părți (nr. 5) se bazează pe gravitația tuturor celor 3 centre de forță (secțiunile de aur pozitivă şi negativă, precum şi axa de simetrie), şi una dintre părți (nr. 7) culminează **doar** în segmentul de Coda.

2.4 Relevanța centrelor de forță în textul poetic

Din punct de vedere al conținutului textului sunt relevante toate cele 3 centre de forță gravitaționale ale lucrării.

Astfel, **axa de simetrie a întregii lucrări se află în nr. 6**, măsura 12,5 şi se suprapune cu fraza:

*„Et **misericordia** a progenie in progenies”*

*(şi **îndurarea** Lui se întinde din neam în neam).*

Secțiunea de aur pozitivă a întregii lucrări se suprapune pe măsura 46,178 din **nr. 8**, pe textul:

„et exaltavit humiles”

(şi a înălțat pe cei smeriți),

iar **secțiunea de aur negativă** a întregii lucrări coincide cu măsura 11,822 din **nr. 4**, parte ce are ca text doar cele două cuvinte:

„omnes generationes”

(toate neamurile).

Cuvintele cheie evidențiate de aceste centre de forță sunt:

- îndurarea, smerenia, fraternitatea -

2.5 Dozarea dramaturgică a textului poetic

Nr. crt.	Nr. de măsuri	Nr. de cuvinte
1.	90 de măsuri	4 cuvinte
4.	27 de măsuri	2 cuvinte
12.	42 de măsuri	20 de cuvinte

Din punct de vedere dramaturgic, în distribuția TEXT / PĂRȚI DE FORMĂ, partea nr. 4 este deosebită prin importanța pe care Bach o acordă celor două cuvinte: *omnes generationes*. Deosebita importanță a lor este reliefată prin faptul că pe parcursul celor 27 de măsuri ale părții, Bach prelucrează polifonic DOAR aceste două cuvinte.

În comparație cu această remarcă este demn de observat gradul de concentrare – dilatare pe care Bach îl realizează în prima şi ultima parte a lucrării de față. În prima parte, pe parcursul celor **90 de măsuri** ale ei întâlnim prelucrate polifonic **4 cuvinte**:

„Magnificat anima mea Dominum”

în timp ce ultima parte a lucrării, în cadrul a **42 de măsuri** (MAI PUȚIN DECÂT JUMĂTATEA PRIMEI PĂRȚI !!!) Bach prelucrează **20 de cuvinte**:

„Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio et nunc et semper, et in saecula saeculorum, Amen.„

Ultimul cuvânt al lucrării: *„Amen”* apare **o singură dată**, pe ultimele două acorduri, ultimul acord fiind marcat prin **coroană**. Cuvântul *„Amen”* în comparație cu celelalte cuvinte, NU ESTE PRELUCRAT POLIFONIC!!!

2.6 Dramaturgia tonalităților

Tonalitatea principală a lucrării este *Re major*. Ea se impune ca tonalitate de bază exclusivă în primele 2 părți, şi în penultima parte a ei.

Caracterul tonalității principale a întregii lucrări:

„...la gamme de ré majeur est brillante, (...)” spune Grétry[19].

(Gama Re major este strălucitoare).

Chr. Fr. D. Schubart în lucrarea sa: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, caracterizează astfel *Re major*-ul:

*„**re** major. Aceasta e tonalitatea triumfului, potrivită în **aleluia**, în strigătul de luptă, în **bucuria victoriei.** De aceea, uverturile, marşurile, cântările de slavă se compun în această tonalitate.”*[20]

[19]Grétry, C., *Memoires, ou essays sur la musique*, Da Capo Press, New York, 1971, vol. II., p. 357.
[20] Schubart, Chr. Fr. D., *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Verlag Philipp Reclam Jun., Leipzig, 1977, în traducere: *O istorie a muzicii universale. De la începuturi până în secolul al XVIII-lea*, Editura muzicală, Bucureşti, 1983, p. 325.

Tabelul general al tonalităților principale a părților:

Nr.	Titlul	Tonalitatea de bază
1.	*Magnificat*	*Re major*
2.	*Et exultavit spiritus meus*	*Re major*
3.	*Quia respexit humilitatem*	*si minor*
4.	*Omnes generationes*	*fa # minor*
5.	*Quia fecit mihi magna*	*La major*
6.	*Et misericordia*	*mi minor*
7.	*Fecit potentiam*	*Sol major / Re major*
8.	*Deposuit potentes*	*fa # minor*
9.	*Esurientes implevit bonis*	*Mi major*
10.	*Suscepit Israel*	*si minor / Re major / mi minor*
11.	*Sicut locutus est*	*Re major*
12.	*Gloria patri*	*La major / Re major*

De cele mai multe ori părțile au o singură tonalitate de bază. Există însă **două** cazuri în care părțile au **două tonalități de bază** (vezi astfel: partea nr. 7 şi 12), respectiv **un caz** în care partea are **trei tonalități de bază** (partea nr. 10).

În cazul părții **nr. 7** (*Fecit potentiam*) considerăm deci că există două tonalități de bază: *Sol major* şi *Re major*. Este adevărat că hotărâtoare în stabilirea tonalității de bază a unei lucrări muzicale este tonalitatea ei de încheiere şi nu tonalitatea ei de debut, dar în cazul de față *Sol major* nu este doar o simplă tonalitatea de debut, ci **domină** prima jumătate a părții. Astfel, în timp ce din punct de vedere structural această parte este un singur mare *crescendo* subdivizat în şase secțiuni şi coda, din punct de vedere tonal ea se divide în două secțiuni.

În cazul ultimei părți – **nr. 12** – deoarece aceasta este secționată printr-o oprire marcată de coroană (aproximativ în locul de simetrie al ei) considerăm cele două secțiuni de formă ca fiind de sine stătătoare. Astfel, tonalitatea de bază a primei secțiuni este *La major*, iar tonalitatea de bază a celei de a doua secțiuni este *Re major*.

Partea **nr. 10** *(Suscepit Israel)* are trei tonalități de bază. Stabilirea tonalității de bază a acestei părți nu este deloc o treabă uşoară, având în vedere următoarele:

1) partea se încheie în tonalitatea *mi minor*, tonalitate ce ocupă pe parcurs 10 măsuri din totalul de 37;

2) tonalitatea de debut a părții este *si minor*, ce la rândul ei se extinde peste 7,5 măsuri;
3) tonalitatea *Re major* se impune însă prin ponderea ei, 13,5 măsuri din 37 fiind concepute de Bach în această tonalitate.

2.7 Dramaturgia utilizării instrumentelor

În ceea ce priveşte etosul dramatic instrumental, este interesant de observat faptul că Bach utilizează **suflătorii de alamă şi timpanii** doar în părțile:

*1) Magnificat (*text: *„Sufletul meu măreşte pe Domnul");*

*7) Fecit potentiam (*text*: „El a arătat putere cu brațul Lui; a risipit gândurile pe cari le aveau cei mândri în inima lor")*

*12) Gloria patri (*text*: „Mărire Tatălui şi Fiului şi Sfântului Duh. Cum a fost la început şi acum şi pururea şi în vecii vecilor, Amin.")*

Acestea sunt părți în care textul fie **preamăreşte** pe Domnul, fie relevă **puterea** brațului său.

Scriitura pentru ansamblu este deci conştient pusă în slujba expresivității dramatice. Este relevantă în acest sens instrumentația părții nr. 3 din *Magnificat – „Quia respexit humilitatem"*. Textul acestei părți:

„pentru că a privit spre starea smerită a roabei Sale,
căci iată de acum încolo îmi vor zice fericită".

Scriitura pentru ansamblu relevă două solo-uri deasupra pulsației de continuo: solo sopran I, şi solo oboe d'amore.

Alfredo Casella în prezentarea instrumentului evidențiază următoarele caracteristici sonore ale lui:

*„**Oboe d'amore** este un oboi acordat cu o terță mai jos. Are pavilionul sferic (acela al oboiului obişnuit este conic), fapt care îi conferă o sonoritate moale, patetică şi omogenă, pe care celelalte instrumente înrudite nu o cunosc. (...tehnica este aceeaşi ca şi a oboiului obişnuit; fireşte, **oboe d'amore** este adecvat mai ales pentru pasaje liniştite şi cantabile."*[21]

Predominanța tonalităților minore (în primul rând *si minor*) – în contrast cu coloristica predominant majoră a celor două părți anterioare – , instrumentația redusă

[21] Casella, Alfredo – Mortari, Virgilio, *Tehnica orchestrei contemporane*, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1965, p. 54.

(doar Oboe d'amore, Soprano I, şi Continuo), precum şi sunetul fluid, gingaş, deosebit al oboiului d'amore, toate sunt expresii muzicale ale aceluiaşi cuvânt: *„humilitatem”*.

Partea a III-a este urmată *Attacca* de partea a IV-a, caz unic în cursul desfăşurării celor 12 părți. Scriitura pentru ansamblu în partea a IV-a relevă o „pastă sonoră” continuă şi uniformă, alcătuită din instrumente de suflat din lemn, corzi, cor şi continuo. Această continuitate se fărâmițează doar în acele măsuri care preced şi marchează punctul culminant al părții, măsurile 21-25, *Coda.* Se remarcă însă în această continuitate câteva „tăieturi” realizate pe diagonală, prin intercalarea de pauze.

2.8 Aspecte ale programatismului ilustrativ[22]

Comparativ cu coloristica predominant majoră a primelor două părți ale lucrării, în **partea a III-a**, ca expresie muzicală a cuvântului *„humilitatem” (smerită)*, se impun în prim plan tonalitățile minore (*si minor, mi minor, fa # minor* şi *do # minor*). Forma este alcătuită din două secțiuni, **A** şi **Av**. Textul poetic este simetric distribuit în cadrul celor două strofe, strofa **A** prezentând primul vers: *„pentru că a privit spre starea smerită a roabei Sale”* iar strofa **Av** al doilea vers: *„căci iată de acum încolo îmi vor zice fericită”.*

Tonal, în strofa **A**, ca expresie a textului: *„pentru că a privit spre starea smerită a roabei Sale”* se evidențiază *si minor*-ul. Din strofa **Av** se impune ca tonalitate de bază *Re major*-ul, ca expresie tonală a frazei: *„căci iată de acum încolo îmi vor zice fericită”*.

În cadrul părții nr. 6, din totalul celor **35** de măsuri doar **6** sunt concepute în tonalități majore. Preponderența tonalităților minore este de fapt o expresie dramaturgică tonală a îndurării divine. Vezi astfel textul:

„şi îndurarea Lui se întinde din neam în neam peste cei ce se tem de El”.

Tot ca expresie muzicală a textului: *„... îndurarea Lui se întinde din neam în neam* ***peste*** *...”* Bach modulează **peste** limita tonalității ***Do major***, în zona tonalităților cu bemoli.

Importanța acestui fapt este cu atât mai relevantă cu cât observăm că pe parcursul celor 12 părți ale lucrării Bach doar aici trece în emisfera tonalităților cu bemoli. În rest, jocul său tonal se desfăşoară exclusiv în zona tonalităților cu diezi!!!

[22] Vezi spectrele coloristice sonore din anexele analizelor fiecărei părți.

Dintre tonalitățile minore ale acestei părți se impune prin ponderea ei tonalitatea *mi minor*.

*„**mi** minor. **Declarație nevinovată a dragostei feminine**, plâns **fără mârâit**, **suspinul** însoțit de câteva lacrimi, apropiata **speranță** a celei mai pure fericiri prin rezolvarea în **do** major se înscriu în perimetrul acestei tonalități. Întrucât de la natură îi este dată doar o singură culoare (este vorba de singurul ei diez, n. t.), această tonalitate poate fi comparată cu o fată îmbrăcată în alb, cu o fundă trandafirie la piept. Din această tonalitate se trece cu o nespusă grație în tonalitatea de bază **do** major, care dă inimii şi urechii cea mai deplină împăcare”* – spune în ideile sale estetice asupra artei sunetelor Chr. Fr. D. Schubart.[23]

Partea nr. 8 – *Deposuit potentes*, formal se împarte în două secțiuni **A** şi **Av** – cu Introducere şi Coda, cele două secțiuni fiind legate printr-o tranziție. Secțiunea **A** se împarte în două segmente **a** şi **b**. Segmentul **a** prelucrează prima parte a frazei de text: *Deposuit potentes de sede*, iar segmentul **b** prelucrează a doua parte a frazei de text: *et exaltavit humiles*. Cele două segmente relevă în succesiunea lor un contrast tonal de relativă, segmentul **b**, sub influența cuvântului ***exaltavit*** modulând în *La major* (relativa majoră a tonalității principale a părții – *fa # minor*).

Partea nr. 12, formal se împarte în două secțiuni, **A** şi **B**, ale căror finaluri sunt marcate de două coroane. Textul poetic se împarte de asemenea în două fraze:

1) *Mărire Tatălui şi Fiului şi Sfântului Duh.*
2) *Cum a fost la început şi acum şi pururea şi în vecii vecilor, Amin.*

Secțiunea **B**, ca şi expresie directă a părții de frază *„Cum a fost la început...”* readuce neschimbate primele 3 măsuri ale părții de început *Magnificat*, urmând ca în continuare până la sfârşit să fie prelucrat materialul tematic al aceleiaşi prime părți.

Secțiunea **B** a părții nr. 12 reprezintă astfel CODA ÎNTREGII LUCRĂRI, având totodată şi rol de rotunjire a formei.

*

Magnificat de J. S. Bach, lucrarea de referință pentru acest gen în epoca barocului muzical, reprezintă o lucrare ce are o dramaturgie a formei, o dozare dramaturgică a textului poetic, o dramaturgie a tonalităților, a utilizării instrumentelor şi a programatismului ilustrativ (aşa-numit „naiv”) foarte conştient şi intenționat realizată.

Ea reprezintă una dintre cele mai frumoase expresii ale sublimului în muzică.

[23] Schubart, Chr. Fr. D., *op. cit.*, traducere, p. 325-326.

BIBLIOGRAFIE RECOMANDATĂ:

***, *Magnificat*, in: *Dictionnaire de la musique. La musique des origines à nos jours*, Ed. Larousse, Paris, 1993, p. 479.

***, *Magnificat*, in: *Enciclopedia della Musica*, Ed. Ricordi, Milano, 1964, vol. III, p. 73.

Chailley, J.,*Traité historique d'analyse musicale*, Paris, Ed. Leluc, 1964.

Degen, H., *Handbuch der Formenlehre. Grundsätzliches zur musikalischen Formung*, Regensburg, Ed. Bosse, 1957.

Dürr,A., *Johann Sebastian Bach–Magnificat*, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1955.

Gál, Zs., *Az én zeneszerzőm Johann Sebastian Bach*, Zeneműkiadó, Budapest, 1976.

Gárdonyi, Z., *Elemző formatan,* Zeneműkiadó, Budapest, 1963.

Harmat, A., *Magnificat*, in: *Zenei lexikon*, szerkesztették Szabolcsi Bence és Tóth Aladár, Győző Andor kiadása, Budapest, 1931, II. kötet, p. 57.

Hodeir, A., *Les formes de la musique*, Presses Universitaires de France, 1993.

Hubov, G., *J. S. Bach*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1960.

Knapp, J., *Magnificat*, in: *The New Harvard Dictionary of Music*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 1995, p. 464-465.

Leichtentritt, H., *Musikalische Formenlehre*, Leipzig, Ed. Breitkopf, 1952.

Molnár, A., *Repertórium a barokk zene történetéhez*, Zeneműkiadó vállalat, Budapest, 1959.

Schweitzer, A., *J. S. Bach, le musicien-poète*, Ed. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1904.

Siklós, A., *Zenei formatan*, Rozsnyai kiadó, Budapest, 1912.

Staicovici, I., *Magnificat*, in: *Dicționar de termeni muzicali,* Ed. Ştiințifică şi enciclo-pedică, Bucureşti, 1984, p. 275.

Steiner, R. – Kirsch, W. – Bullivant, R., *Magnificat*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited, London, 1992, vol. 11, p. 495-500.

Tovey, D. F., *Bach. Magnificat*, in: Tovey, Donald Francis, *Essays in musical analysis*, Oxford University Press, London, 1968, vol. V, *Vocal music*, p. 50-60.

Tovey, D. F., *The Form of Music*, Oxford University Press, London, 1967.

Varga, O., *Bach – un Orfeu pământean*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1985.

Vargha, B. – Dimény, J. – Loparits, E., *Nyelv. Zene. Matematika*, Ed. RTV Minerva, Budapest, 1980.

Várnai, P., *Oratóriumok könyve*, Budapest, 1983, p. 74-76.

CUPRINS:







ISBN: 978-973-610-804-4